

# كلمة

## من تسييس الثقافة

لا. ليست هذه هي الازمة الاولى! ان بلدنا الجزائر، وهو من اجمل بلدان البحر المتوسط قاطبة، يضرب بجذوره في عمق تاريخي وجغرافي، اختلطت في فضاءاته شيم الحرية بالعنف، النظام بالفوضى، المخزن بالسياسة، الدولة بالقبيلة.. عرف دائما تطورات وقفزات عنيفة، ويبدو تاريخه، سلسلة من الازمات، تعكس مخزونات وطاقات نفسية وثقافية واجتماعية عظيمة وروحية داخل الانسان والمجتمع. يظهر الانسان الجزائري في منظور علم النفس التاريخي، كائنًا يتطور عبر المواجهات والمجابهات العنيفة، من الرجال الاحرار الأمازيغ، حتى ثورة نوفمبر التحريرية انعجت عناصر الشخصية القاعدية كمركب وجودي، يخترن جدلية المقاومة والتفني والشهادة، يحمل رؤية درامية وعنيفة للتاريخ والزمن والكيثونة، فاصبح الجزائري أنا نافية، في مواجهة العالم.

## إلى تثقيف السياسة



ARCHIVE

شخصية ومجتمعاً، أشكالاً، يتطور في سياقات الأوتوازن المحكوم بالاحتلالات أو الظلم الاجتماعي، ليص عبر ثورات أو انتفاضات أو أحداث عنيفة، إلى توازن، يعيد على صعيد الواقع الحرية والسيادة، أو يؤثر على مستوى المخيلة في تكوين و نشؤ عالم أكثر توازن وحرية، كفيل باشباع الطموحات الفردية والجماعية.

ويدون الدخول في وصف وتبيان هذه الجدلية العنيفة، التي وسعت ووشمت الشخصية الوطنية، يبدو الجزائري المعاصر كائنًا مرميًا في معمعة الحداثة والعصر، يغذيه حدس البطولة، وأراذه الكينونة، وأثبات الذات في عالم شرس المصالح والرهانات، بدون استراتيجيات أو استشراف علمي ومعرفي للواقع والمستقبل!

إن الدولة الوطنية أو دولة الاستقلال السياسي، التي ظهرت أشبه بألة

لتحديث الاقتصاد وادماج التكنولوجيا وأشكل التنظيم الصناعية والعصرية، بدون حداثـة الثقافة، غيرت سطحيا المجتمع وقيمه العائلة والاخلاقية والاجتماعية وفككت أنماط عيشه، ومعيشه، وبنياته الرمزية والاسطورية والدينية والاثربولوجية بدون أن تعيد أو تسمح له ببنائها.. بل، وعمقت ذلك عن طريق تمجيد الماضي والتاريخ، وتصليب المشروعية للتاريخية والثورية، وتقديس قيم البطولة، المقاومة والشهادة.. وقد أدى هذا التغيير السطحي الى تهميش المجتمع وتركه لشأنه، أو الابتعاد عنه في خطابات ايدولوجية، تحمل اوهاماً ومنظورات بورتوية وتقدم مؤشرات عن زيادة وزعامة حركة التحرر، بدون أن تنتبه الى بقاء المجتمع المدني وقناته في الخلف، متأخرة عن ركب الحداثة والعصر. ان انفجار الحركات الدينية والثقافية واللغوية والصراعات القبلية والجهوية التحتية والمخفية يؤكد هذه الفكرة.

يمكن وصف الجزائري الحالي من الناحية الاثربولوجية:

شخصية تختزن طاقات نفسة واجتماعية كبيرة، محبة للحياة، غلـك آفاقاً متفتحة لغة ومعيشا، بدون معرفة تاريخية لنفسها، وماضيها وحاضرها ومستقبلها، تعطيها سلوكات أو اخلاقية متزنة، تعيش تمزقات واختلالات على مستوى الهوية : بين عروية ميثوس منها نتيجة التخلف، والإستبداد الدائم، والهزائم المتكررة، وأمازيغية، هي حين للجزور، واحياء لخصوصية، سرعان ما تتحول الى جهوية تخفف من الانتماء التاريخي للعروية، وتحاول جاهدة الابتعاد عن العرب للإندارج في مغربانية، تستوعب الحداثة والغرب والمتوسطية، وإسلامية تقليدية اجتماعية وروحية، تطورت على صعيد المجتمع الريفي والهامشي والمديني والتقت مع اجيال الاستقلال في تدنّ عام، سرعان ماتطور الى

نزعة دينية سياسية تنذر بتدوين الدولة والمجتمع، وغرب أو حداثة تقارس جاذبية القاهرة على مستوى الاستهلاك والمعيش والثقافة والحياة اليومية، ولكنها تتجسد في غرب «كافر» هو شبه بعالم متفطر وسحق.

كيف وصل الحال الى هذا الوضع ؟

رمت الدول الشعبية منذ الاستقلال الانسان والمجتمع في معمة العصر والحداثة، وطرحت نفسها، اي فئاتها الوطنية العسكرية، بديلاً لهما، بل واعتبرتهما قاصرين شبيهين بعجينة، يجب صنعها، تبعاً لرؤية شعبية، واستبدادية، ادارت وتحكمت دائماً في مقاليد الامر والحل والعقد منذ موت «عبان رمضان»، الذي يبدو تجربة مجهزة لإرادة السياسي المدني والثقافي في اخضاع العناصر القيادية الشعبية والعسكرية وتحقيق لانها الشرحي. وقد كانت المراجعة دائماً على حساب المجتمع والثقافة والفئات المدنية، سواء كان هذا في بداية الاستقلال او غداة جوان 1965، او بعد موت الرئيس بومدين في 1978.

صحيح ان الدولة الوطنية جسدت عودة الجزائر المستقلة الى التاريخ وجوقة الامم العصرية، ولكنها، وهي دولة ذات محتوى وطني وشعبي، مخالفة او مناقضة لكل ما هو ثقافي او اجتماعي او سياسي.. ان لم نقل متوجس خيفة منه، قامت عبر مسار التنمية باخضاع المجتمع وتسخير الثقافة والهيمنة عليهما ايدولوجيا وسياسياً؛ بحيث منعت جدليتهما مع العصر والحداثة، وكبحت جدلها مع الهوية والتاريخ، ومنعت تعبيراتها عن النفس والمصير. وتجسد الصراعات الاهلية والسياسية والعسكرية غداة الاستقلال، والانقلابات العسكرية، وسيادة

الاجهزة الامنية، والاحداث العنيفة من تيزي وزو وقسنطينة حتى اكتوبر 1988 وجوان 1991، هذا المنظور، وتظهر وكأن الدولة تسير بالقسر والتمرد والعنف في علاقاتها مع الثقافة والمجتمع. انتقلت الجدلية العنيفة من مواجهة الجزائري للأجنبي الى مواجهته للداخلي، فكثيرا ما بدت الفئات المنتفذة البيروقراطية والسياسية دخلية ومستغلة ومتعايدة، وهي تقتسم وتستثمر الربح البترولي، وتوزع الخدمات والحيرات والامتيازات المادية والرمزية بين كتلتها وافرادها وعائلاتها....

عموما، أحس الجزائري باحباط، مر عميق وكثيف امام دولته، نتيجة أزمات المعيش من سكن وعمل وصحة وتعليم، وهو الذي كان يظن أن الجزائر فضاء ومشروع وورشة لكن الجزائريين. ومن الواجب ان نملك الشجاعة لقول غيرالمقال وغير المفكر فيه في دعي ورؤية الجزائريين للدولة الوطنية، التي استيقظت دائما على هول الرد الاجتماعي ولانظامية او فوضى المجتمع، فاستنجدت بالجيش، وهو مؤسسة عصرية ووطنية، بوصفه الملجأ الوحيد وا لضمان الاكيد لاستمرارية الدولة والمشروع الوطني. كان تاريخ الاستقلال وما يزال يطرح بحدة أزمة المشروعية والسيادة الوطنية الداخلية.

لنقل ان نهاية الازمة تبدأ بطرح سؤالها الحقيقي، فالواجب الفكري يقتضي «تساؤم الفكر وتجاوز الفعل» من اجل شحذ الهممة لكشف الغمة وحل الازمة لمصلحة الشعب والامة!

وفي هذا الصدد، تبرز قضيتان هامتان تحددان دخول الجزائر في العصر والحداثة. هما : أ - الديمقراطية

لم تعرف الديمقراطية، وهي مفهوم سياسي وثقافي، في الجزائر، اي

تقعيد او تعريف او نقاش فكري ونقدي وتاريخي، وظهرت وكأنها هدية من الدولة إثر أحداث أكتوبر 1988 فقبل ذلك كانت ممارسة، أو أطروحة تابعة وخاضعة للدولة واجهزتها. من الديمقراطية «الشعبية والثورية» حتى للديمقراطية» المسؤولة والديمقراطية «بمفهومها الواسع» في خطابات، الستينات والسبعينات والثمانينات، ظهرت الديمقراطية في وعي المجتمع، ومخيلة الشعب وفكر المثقفين عملية تختلط فيها السياسة بـ «البوليتيك» وبالحيطة والتمويه للاحتفاظ بالسلطة اساسا. بمعنى ما يبدو هذا صحيحا، لان الدولة هي التي احتكرت مرة أخرى المبادرة، عبر الدستور والحقوقيين، وطرحت الديمقراطية السياسية، كحل للآزمة بينما تعيش الممارسة السياسية في أزمة اقتصادية واستهلاكية ومعيشية طاحنة. وقد عانت الديمقراطية من آفة سائدة في خطاب وممارسة الدولة الوطنية هي تسييس الثقافة الذي يجري دائما انطلاقا من مركز السلطة، ووفقا لمشروعها. والسلطة هي مجموعات وطنية شعبية الجذور، عرفت ملذات وامتيازات التبرجز، وجسدت في شعبية، وريشة الحركة الوطنية الشعبية، بدون أهلية ثقافية أو سياسية، وفكرية واسعة، لم تتطور ثقافتها السياسية، ولم تربط علاقات اتصال وتبادل وحوار مع المثقفين، فاصبحت نسقا اداريا مغلقا ونظاما ايدولوجيا مقصيا للأفكار والرؤى الأخرى. وقد كان هذا التسييس الذي مس كل شيء تقريبا من الجامعة حتى الدين، ومن الجمعية الثقافية حتى الاتحادات الكتاب والمؤرخين... تسييسا سطحيا يعاني من غياب الثقافة والحوار الفكري وسيادة الأمية، ديموغرافيا واجتماعيا، واستمرار القيم التقليدية والاسطورية داخل العائلة والمدرسة والنضال الاجتماعي للريف والمدينة (مشكلة المرأة والجنس مثلا).

وتضخم هذا التسييس داخل الانغلاق الثقافي، الذي يتجسد في حياة يومية صعبة وسوق ووسط ثقافي فقير ومدقع، من الكتاب والمجلة والجريدة حتى السينما والمسرح والسياحة والترفيه والمقهى.. فليس أمام شاب من «حي الحمرى أو باب الوادي» سوى الانتحار أو المخدرات أو..... المسجد.... رغم ان هذا الأخير تسييس هو الآخر، وتحول الى مجال حزبي، وأفرغ من مضمونه، وموقعه كفضاء روحي وإيماني وثقافي، داخل نسق ثقافي متوازن متنوع، من المدرسة والنادي والشارع، وصولا الى المقهى والملاعب والكشك والمكتبة والرحلة وعلاقات الاختلاط والصدقة والحب!

وقد تابعت الأحزاب السياسية، عملية التسييس الكاسحة، وادرجت مسائل خطيرة كاللغة والهوية والتاريخ، في الصراع السياسي. لم تنتقل الديمقراطية بعد، وربما يعكس هذا هشاشة وتسرعاً، من أروقة الدولة الى فضاءات المجتمع، من السياسية الى الثقافة، من السياسي الى المثقف من الخطاب الحزبي الى الممارسة الاجتماعية والفكرية، من التسييس الى التثقيف، لم تصبح، بعد، مساراً ثقافياً وفكرياً وتقديراً يرفض الممارسة السياسية والحزبية، ويحقق توازناً جديداً للجزائري وهو في معمرة العصر والحداثة، لاسيما بعد تفاقم الأزمة الثلاثية، الأزمة الاقتصادية وأزمة المشروع وأزمة التبعية والهيمنة الغربية، خصوصا بعد صدمة حرب الخليج!

لقد هدم المواطنون، الاحادية التلفزيونية عبر النظام البارولي، ولكن بدون تحطيم الواحدة الثقافية، وفتح السوق الوطنية الثقافية، والتخلص من استبدادية «ايدولوجيا» الثقافة الوطنية وأسطوانة «الغزو الثقافي والاعلامي».... سيتمر الشاب البلكوري أو الحمرادي في قراة

واستهلاك الكتب والمجلات والخطب حول «عذاب القبر» و«اهوال القيامة»، في غيبوبة عن العصر وعواصف العلم، الفن والمعرفة. سيشكل وقود التطرف والتسييس الحزبي

## 2 - الاسلام

كون الاسلام دائما رؤية وجودية وحياتية للشعب الجزائري. من إسلام المرابطين والزوايا حتى إسلام العلماء شكل الطبقة الأكثر صلابة في الثقافة الوطنية، ولكنه لم يعرف هو الآخر، أية تجديدات كعقيدة وثقافة وحضارة وتراث تاريخي، فبقي مرجعا غامضا وجامدا ومسيسا، يجب ذكره في الخطابات الايديولوجية للدولة، من موافقته للاشتراكية، حتى ملامته للديمقراطية والليبرالية، عانى الاسلام من أدلة فقيرة، وتبدد حزبي لمحتواء ومضمونه ورمزته. ولم تعمل ملتقيات الفكر الاسلامي، عموما، وبرامج المدرسة سوى على تسييس ورطه بالاهداف الايديولوجية، ففقد استقلاليته، ولا تشكل الحركات الاسلامية سوى استمرارية حزبية وسياسية لعملية تسييس الدين بهدف تدين السياسة والسلطة. هكذا لم يظهر اي مفكر او تفكير علمي ومعرفي حول التراث الاسلامي والدين والشريعة والعلمانية والشورى ومفاهيم الاسلام السياسي والتجارب الاسلامية منذ الخلافة الراشدية و «الفتنة الكبرى» حتى الثورة الابوانية وتجربة «الجهاد» الافغاني وتحولات العصر في علاقاته مع البلدان الاسلامية...

وعندما اقول لم تطرح اشكاليات من هذا النوع، لا أقصد الفكر الصالوني او الجامعي المنعزل والمغلق، وانما اقصد تعميم الافكار ونشرها وإذاعتها ونقدها على الصعيد التربوي والاعلامي والثقافي، وانتاج المعنى الاجتماعي والحضاري لها في أوساط المجتمع والثقافة أي عملية



تشقیف شاملة، ودائعة من المدرسة، والتلفزة والاداعة، حتى الجریده والحياة الیومیة والمقهی والنادی... لا یقرأ أو یسمع شاب من «ملکور» أو «الحراش» سوى کتب الدعاة وخطب المساجد الشبانیة وهی خطابات مغلقة وفقیرة، مفیده ایمانیة، ولكنها تدفع بمخلیة الشبان الی التطرف والانغلاق ورفض الثقافة والعلم. لقد شاهدت واستمعت ذات یوم الی شاب، لا یتجاوز 16 سنة ولم تنبت لمیته بعد، یشرح لمستمعین وجود الفیزیا، والذرة والاکترونی فی القرآن!!

ای ضیاع وکارثة تربویة وثقافیة هذه؟

اما الحركة الاسلامیة السیاسیة فقد سقطت فی حبالل السیاسة و«افدها العمل السیاسی» وتبیس المسجد والمجال الروحی، فرغم الحركة الجماهیریة والقاعدة الشعبیة، لم تطرح سوى جملاً ورطانات ایدیولوجیة مثل الحل الاسلامی والدولة الاسلامیة ولا حکم الا الله.... بدون ایه نقاشات حول الدلالات الفکریة والسیاسیة والمعرفیة لتطور هذه التعبیرات وارتباطها مع التراث والتاریخ الاسلامی. عوض المثقفین والمفکرین، برز الدعاة والأئمة الجدد، وهم أشبه بهرمیة دینیة لا تختلف عن السلطة الكنسیة الدینیة... الا بالاسم! ان الاسلام السیاسی هو إیدیولوجیا شعبیة دنیویة، مصبوغة دینیة، ترمی فی حركتها نحو السلطة بالمجتمع والشبان فی معمة الحركة العنیفة وهی ترد بالمقلوب علی أدلجة وتسییس الدولة للدين، عوض إبراز المحتریات والمضامین والرمزیات الحضاریة والثقافیة، تحول الدین الی سیاسیة وشریعة تعرف تأویلات جدیدة، لا علاقات لها بالتراث التفسیری والعقلائی والتاریخی للاسلام وثقافة المجتمعات الاسلامیة، من علم الکلام حتی الفلسفة والفقه والتاریخ واللغة والادب! صحیح اذ یعتبر ردا طبیعیاً وموضوعياً

على فشل الدولة في إدخال المجتمع والشعب للحدثة واستجابة مرتبكة على مشكلة الهوية، ولكن الاسلام السياسي، يعرف إنتقائية وغياب عقلانية وضمور الروح النقاشية والجدالية والحوارية، نفس ونبراس الفكر الحضاري، ويقدم مرجعيات تاريخية من بن تيمية حتى المودودي وسيد قطب وبن حاج، جاهلاً لعلاقات الافكار بالتاريخايدولوجيات العصر وصراعات المجتمعات على السلطة.

ان الاشكالية المطروحة، داخل الاسلام والديمقراطية، هي اشكالية ثقافية اساسا، وتعني فيما تعني الاجابة على سؤال مثل هذا:

كيف نفهم تغير مرجعية ووعي ومخيلة شاب من الحمري او باب الوادي، وانتقالها من قيم الامير عبد القادر وبن باديس وبن مهيدي والعصر، الى قيم بن تيمية والمودودي وقطب وبن حاج وميثولوجيات «الاسلام الاول» و«تجربة» الجهاد الاقفاقي؟

ولاريب ان إحدى وجوه حل الازمة، عبر هذه الكلمة، وهي بديهية هي تاصيل وتحذير الديمقراطية في المجتمع والثقافة، والانتقال من تسييس الثقافة الى تثقيف السياسة. وهي مهمة جدلية وحوارية بين المثقفين والمجتمع و.....الدولة كذلك!

رئيس التحرير

## الجاحظية... وبعد

بقلم الطاهر وطار

مرت سنتان، وهاهي السنة الثالثة تنصرم أشهرها الواحد بعد الآخر،  
في هدوء وصمت وإصرار.

سنتان ويزيد، نمر على ميلاد الجاحظية،  
واحدة من مئات إن لم أقل الآلاف من الجمعيات  
الثقافية وشبه الثقافية التي ولدت وتولد كل  
يوم متروكة لأمرها، وكما لو أنها أطفال  
العالم الناهي. أرحام تدفع وأرض تبلع. قرارات  
تخلق وشع يخنق.



سنتان مليتان بالأحداث والحوادث، على  
المستوى الوطني والقومي والعالمي، أقل ما يميزها، هذه الأحداث  
والحوادث، أنها ضربت السائد من القيم والمثل والمعايير على مدى  
القرنين الأخيرين.

كل ما نَمُض عن التفاعل الثقافي والصراع الفكري، وأعاصير  
العواطف وهيجان الأحاسيس.. كل ما أزعجته أحلام الإنسان على مدى  
العصور، في اصطدامه بالطبيعة وبما وراء الطبيعة، لم يوضع في

الميزان فحسب، بل، وضع نحت الأقدام.

ليعود الإنسان إلى التحديق من جديد في الغضاءات الخاوية. إلى التنقيب في نجاويف العصور الغابرة بحثاً عن الأصناف التي رمت بها أمواج محيطات الحيرة على الشيطان المهجورة، وعن بقايا بذور وتعاويذ وطلاسم في كهوف السحر والابتداء.

قبل سنوات قليلة، كان الكتاب يوضع في السوق فلا يمر عنه سنتان حتى ينفذ، وكانت الدعوة إلى محاضرة أو إلى أي نشاط ثقافي لا يحتاج إلى أية دعاية أو إعلانات. كان الخبر ينتقل من متعطر إلى آخر، فتمتلئ القاعة قبل الموعد بساعة، وأحياناً بساعات.

واليوم؟

ينزل الكتاب إلى السوق، فيبقى في الرفوف.

يبدع الناس إلى محاضرة بواسطة إعلانات تتقاضى الصنف ثمنها، وكما لو أنها بضاعة بائنة، وبواسطة نداء في الإذاعة، وكما لو أنها نداءات استغاثة آتية من سفن تائهة.

فلا حجب.

بعض صحافيين يحضرون، بعضهم لا ليغطي الحدث، ولكن ليقول رأياً يثبت به وجوده التافه في عالم التفاهة.

تسال صاحب المكتبة المحتر في أمره، عن نوع الكتاب الذي يباع، فيبادر بلهجة المصاب بداء فقدان المناعة: كل الأنواع لا تباع. قبل سنتين، كان الكتاب الديني، محل تهافت، لكن اليوم. كل الأنواع لا

تباع.

الناس لم يعودوا في حاجة إلى الكتاب.

تقول في قلبك: الناس هكذا بالتعميم، أم الناس في بلادنا...؟

تتذكر العواصم الأوروبية التي تعرفها، وتتذكر الطوابير على الكتاب الجديد، وتتذكر الناس المنكبين على صفحات الكتب والصحف والمجلات في الميتروهات، وكذا الطوابير الطويلة على قاعات المسارح والسينما، والمعارض الفنية، حيث يتوجب على المرء كي يشاهد مسرحية أن يحجز مقعده قبل أسبوع وأحيانا كثيرة قبل أشهر.

لا. المرض في هذه المسألة بالذات، مرضنا.

ليس مرض العصر حيث يمود الإلكترونيون، وتسود الآلة المشحونة بالمعرفة، بدءا من تصوير سويداء القلوب بالألوان، وتصوير عانة الجنين في أسابيعه الأولى إلى تصوير ما يسمونه بالوجه المخفي من الكرة الأرضية، وهم يقصدون المغاور والكهوف وباطن الأرض على عمق مئات المترات، إلى تصوير عش قبرة من اعالي السماوات.

هناك انغيار قيم ومثل ومعايير على المستوى العالمي... هذا واقع ناطق، ومناقشة تفاصيل ذلك يحتاج إلى استغراق كامل في عملية تأملية تستهدف تطهير الذات، إذا صح التعبير، بدءا من التساؤل:

قيمة واحدة لم تنزل ولا تريد أن تنزل. قيمة سيطرة القوي على الضعيف لماذا؟..

أهي قيمة مقدسة، وكل الارتداد الحالي، إنما جاء وكما لو أنه  
فقط ليكرس قدسيته؟

لماذا يقال لنا ناقشوا كل شيء. تخلوا عن كل شيء. باطل  
الباطل كل شيء باطل ما عدا قانون الغاب؟  
اقتصاد السوق.

لكن عندنا، بدأ انهيار الإنسان، قبل أن تبدأ عملية انهيار القيم  
والمثل.

ها هو ينشد التطهر في إخلاء جراب فكره من كل شيء. في إغلاق  
أبواب فكره عن كل معرفة، ما عدا المعارف الشفوية التي تقدم في  
الحلقات والساعات والكاسيتات.

ها هي الجثث زهر أمامك صناديق خاوية من كل معرفة إلا من  
الأصوات، ومن أصداء الأصوات.

كيف توقف إحداها أمام لوحة زيتية عبقرية؟

كيف تلفت نظرها إلى زهرة بدیعة؟

كيف تجذب انتباهها إلى ملحمة أو تراجيديا؟

كيف تجذب إليها من جديد بانث سعاد فالقلب اليوم...؟

كيف تذكرها ببشار ابن برد والمصري وأبي نواس والغزدي وجبر  
وزرياب والواسطي والجابري وأبي حيان؟

كيف تعيد إلى وجدان إحداها المعنى العميق لـ«اقرأ باسم ربك»؟

اقرأ باسم بلدك اقرأ باسم عصرك. اقرأ باسم خصمك وعدوك؟  
 في خضم هاتين السنتين الطويلتين اللتين مرتا، تفاعلت جمعيتنا،  
 وتفاعلنا كبقايا أحياء من الماضي الغابر، متشبثين بحبل نجاة وحيد  
 هو:

شرعية المعرفة مهما سادت اللا معرفة.

شرعية المعرب في هذا البلد الباردة واليوم وغدا.

شرعية سير التاريخ إلى الأمام، مهما كانت العراقيل، ومهما  
 تظاهر بالتوقف.

شرعية استمرار الحلم الإنساني، منذ أدرك أنه إما أن يسود وإما  
 أن يموت.

مقتنعين بأن

الجادظية رافد صغير، يصب في النهر الكبير.

الجادظية نبتة في حقل متسع.

الجادظية إسهام متواضع في التحدي.

## جاءت

☆ برمجت الجمعية لموسم 92/91 حوالي 16 محاضرة للأستاذة والأستاذات التالية أسماؤهم:

عبد اللطيف اللعبي / محمد ساري / عبد الله حمادي / يحياتن محمد / زينب بن علي /  
العباسي نصر الدين / محمد الأخضر معقال / بختي بن عودة / سهيل الخالدي / هبة  
حناشي / عمار بلحسن / محمد بنيس / عبد الرحمن بوزيدة / أحمد حيدوش / عبد  
الجليل مرتاض / يوسف سبتي / الطاهر وطار

☆ صدرت مجلة الجاهظية القصيدة التي يرأس تحريرها الشاعر عمار مرياش ويشرف  
على هيئة تحريرها نخبة من الشعراء والشاعرات من الجيل الجديد .  
القصيدة تضم قصائد المسابقة الشعرية لمفدي زكرياء الأولى في 167 صفحة من الحجم  
المتوسط والكل الإيطالي أي المستطيل، وهو الأول من نوعه في المجلات الجزائرية،  
ويقول مخرج المجلة الطاهر وطار: هذه الشكل حتمته طبيعة الشعر غير العمودي.  
هنا للشعراء ولعموم القراء بهذا المولود الجديد.

☆ قدمت فرقة الجاهظية المسرحية مصطفى كاتب أثناء حفل توزيع جائزة مفدي  
زكرياء عرضها الثاني لمسرحية الحوات والقصر التي اقتبسها رئيس الفرقة الأستاذ  
مخلوف بوكروح عن رواية الطاهر وطار التي تحمل نفس العنوان، وقد نالت المسرحية  
إعجاب نخبة المثقفين الذين تتبعوها بشغف، بعد أن صفق لها جمهور المسرح الوطني  
في عرضها الأول في أواخر أكتوبر 91.

☆ كعادتها وزعت الجمعية على أعضائها وعلى مختلف الهيئات والمؤسسات ما  
يقرب ألف نسخة من رزنامة مكتبية جميلة.

☆ تمكنت الجمعية وبإمكاناتها الخاصة من شراء مكتب لها يتكون من 3 غرف في  
قلب العاصمة 4 نهج بيشون ساحة أودان هاتف 02614505 الجزائر . من جد وجد  
ومن زرع حصد



## جاءت

☆ قدمت الجمعية لضيوف قصر الثقافة أثناء توزيع جائزة مفدي زكريا الجاهظية في هذه السطور:

☆ حصلت على الإعتماد من وزارة الداخلية في جوان 1989

☆ بدأت نشاطها في سبتمبر 1989

☆ تضم أعضاء من كل أنحاء الوطن.

### المجريات النشاطات التالية:

- (1) ندوة عربية حول الأدب والمسألة الوطنية.
- (2) ندوة حول الكتاب الصادر في 1989
- (3) ندوة حول الكتاب الصادر في (1990)
- (4) ندوة عالمية حول محمد ديب.
- (5) نظمت ثلاث مسابقات للشعر وللقصيدة.
- (6) نظمت أمسيات شعرية طوال شهري رمضان (1990/1991) شارك فيها شعراء عرب كبار مثل أدونيس وعبد المعطي حجازي ومحمد بنيس، وشعراء وشاعرات من كل أنحاء الجزائر.
- (7) أصدرت ثلاثة أعداد من مجلة التبليغ والعدد الرابع في السحب.
- (8) تصدر عنها بعد أيام مجلة خاصة بالشعر تحمل اسم القصيدة، وهناك مشروع مجلة القصيدة في قيد التنفيذ.
- (9) لها فرقة مسرحية تحمل اسم فقيه المسرح الجزائري مصطفى كاتب وقد قدمت حتى الآن ثلاث مسرحيات هي: التماثيل، الملك هو الملك، الحرات والقصر.
- (10) للجاهظية وحدة للتصنيف بواسطة الكمبيوتر تشغل 10 عمال.
- (11) ترسل الجاهظية لأعضائها وأحبائها كل سنة رزنامة مكتب من إنجازها.
- (12) أعدت الجاهظية لموسم 92/91: 17 محاضرة بالإضافة إلى الندوات والمسابقات
- (13) وجه مكتب الجمعية حتى اليوم، للمؤسسات والهيئات الرسمية وللأفراد ما يزيد عن ثلاثة آلاف رسالة.

أيها الناشرون

أيها المؤلفون

أيها المطبعيون

أيها الطلبة والأساتذة وأصحاب الرسائل

وحدة الجاحظية للتصنيف

تتل جميع مشاكلكم

تصفيقا

إخراجا

طباعة

سرعة خارقة عربية ولاتينية اسعار مدروسة جدا

اتصلوا بها في 4 نوح بيشون ساحة أودان

هاتف 02.614505 الجزائر

# محمد برادة

## ثلاثية صراع الإخوة الأعداء، وتجربة المنفى

### قراءة في 3 روايات محمد ديب

وهو في السبعين من عمره، يبدو محمد ديب في قمة قدرته على الإبداع ومتابعة رحلته الشعرية والروائية، مرتاداً أصقاعاً جديدة ومجرباً طرائق غير مسبوقة. ذلك أن محمد ديب يمتلك تجربة أدبية غنية تتميز بالنفس الطويل، وبالتجريب والقدرة على الرصد وغوص مغامرة الكتابة بجرأة ومثابرة نادرتين. ومع ذلك فإن النقد لم يلتفت كغاية إلى هذه الخصائص الحيوية في تجربة ديب، وجنح أكثر إلى موقف اختزالي لإنتاجه المتنوع حيث ربطه بالثلاثية الأولى المكتوبة فيما بين 1952 و 1957، وبالأعجاء الواقعي الذي استوحاه محمد ديب في بدء رحلته الروائية. والواقع أن معارضة قراءة إنتاج ديب في مجموعته، تكشف عن مسار غني ومعتقد بنأى عن السهولة والركون إلى الاجترار أو إلى وصفات المدارس الأدبية الجاهزة. ومن ثم نكون بعبدن عن الصواب إذا اكتفينا بالقراءة الاجتماعية والسياسية لأعماله لكونها تشكل هماً جوهرياً في معظم كتاباته. فمثل هذه القراءة تُقْصِرُ الجوانب الوجودية والميتافيزيقية حقها، فضلاً عن أنها تهمل التأثير المتبادل بين الموضوعات وتحققاتها الشكلية والكتابية ضمن إشكالية مركبة ما انفك محمد ديب يشيد ملامحها بأنارة ومثابرة، مانحاً من المجتمع والتاريخ ومن الذات وأستلثها المعدبة.

واسهاماً في تجلية جوانب من إشكالية الكتابة الفنية عند محمد ديب، أقدم قراءة لثلاث روايات كتبها فيما بين 1970 و 1977 ويمكن اعتبارها بمثابة ثلاثية مسالمة الثورة الجزائرية والتساؤل عن مستقبلها. وهذه الروايات هي :

- Dieu en barbarie (1970) -إله وسط الوحشية

- Le maître de chasse ( 1973) - سيد القنص

- Habe(1977)1 - هابيل

وقبل ظهور هذه الثلاثية، كان ديب قد نشر بعد ثلاثيته الأولى أربع روايات ومجموعة قصص (1) تستوحى جميعها حرب التحرير الجزائرية وجروحاتها التي لم تتنمل بعد .. بل إن بعض الصفحات تشخص حاضر ما بعد الثورة من زاوية القرية التي أخذت تلفّ الثوار وسط دوامة تشييد أجهزة الدولة وتكريس طقوس سلطتها (خاصة في رواية رقصة الملك). وما يلفت النظر في هذه النصوص هو ذلك التحول النوعي على مستوى الشكل والكتابة الذي ألمّ به ديب في رواية "بين يديك المحرّر". فموضوع حرب التحرير ومشاهداتها اليومية اكتسب أبعاداً أسطورية، والكتابة ارتادت مجالات الكثافة الشعرية والمشهد الحلمية واستبطان اللاشعور والذاكرة..

وبذلك فإن الكتابة تحت وطأة رعب الحرب لم تستسلم لوصف سطوة المستعمرين وقهرهم، بل فجرت عن طريق الهذيان والحلم واستنطاق اللاوعي إمكانات التحدي والمقاومة والرفض. وهذا التطوير للكتابة سيصبح عنصراً أساسياً في الروايات التالية لمحمد ديب مع اختلاف في التوظيف والإيقاع.

وفي النصوص الثلاثة التي سنحللها الآن، ستطالعنا محاولة تركيبية على جانب كبير من الأهمية سواء على صعيد الموضوع أو على صعيد الشكل؛ وربما لا نبعد عن الحقيقة إذا زعمنا بأن نص «هابيل» هو بلورة لطريقة خاصة في الكتابة عند محمد ديب من خلالها ألهم ثلاثيته «الشعالية» الأخيرة.

## 1- تحليل بناء الروايات

### 1. المنظور السردى:

نجد في الروايات الثلاث طرائف سردية مختلفة تتراوح ما بين السرد البسيط والسرد المعقّد. وربما يكون هذا التباين في منظورات السرد مستجيباً لاختلاف موضوعات النصوص ومحاولة لإظهار تلوينات دقيقة في المشاعر ولحظات الصراع واستيطان الذات.

ففي رواية إله وسط الوحشية نجد أن المنظور السردى يأخذ طابعاً بركانياً من خلال الناظم

البراني في غالب الأحيان ثم في بعض اللحظات ينتقل إلى الفاعل البراني. بعبارة ثانية فإن أحداث ومشاهد الرواية تصلنا إما من خلال ناظم براني لم يشارك في أفعال الرواية وينقلها إلينا من وجهة نظره، وأحياناً مرفقة بتأويلاته؛ وفي مقاطع أخرى يصلنا السرد عبر شخصيات فاعلة من خلال حواراتها التي تدور حول نفس الموضوع لكن بوجهات نظر متباينة فيكون سردها البراني متغيراً ومتعددًا. على هذا المثال، نجد أن النص يتألف من ثلاثة كتب وكل كتاب يشتمل على ثلاث فقرات مع فقرة رابعة في الكتاب الثالث. ويأخذ السرد مجرى عادي ككلاسيكية من خلال الناظم البراني العالم بكل شيء ليقدّم لنا لقاء الشخصيات الأساسية في قبلا الدكتور بيرشيك وما دار في اللقاء من مناقشات وجدالات، ثم علاقة كمال وأند بعائلته بعد عودته من باريس، وينتقل إلى شخصية حكيم مجر وصديقه الفرنسية مارت وصديقه لعبان والفرنسي إيمار، ليعود إلى كمال الذي يريد معرفة اسم الشخص الذي كان يدفع نفقات تعليمه وهو في باريس...

بهذه الطريقة في السرد، يبدو النص الأول من هذه الثلاثية، بمثابة عودة إلى الأسلوب الواقعي الذي اتبعه محمد ديب في ثلاثيته الأولى، خاصة وأنه يحتفل ببعض التفاصيل المتصلة بالعادات والسلوكيات في الوسط البورجوازي الصغير غير أن ما يبرز بوضوح في هذا الجزء، هو القسط الوافر من حوارات الشخصيات وامتداد الجدال بينهما مما يضفي على النص طابعاً إشكالياً يتضح عبر محورين: المحور الخاص بالحياة العائلية لكمال وأند، والمحور العام المتصل بالآزمة المجتمعية بعد استقلال الجزائر وحيرة المثقفين وأصحاب السلطة أمام الاختيارات الممكنة.

في الجزء الثاني للثلاثية والذي يحمل عنوان: سيد القنصر، يتغير المنظور السردى كلية فيصبح سردياً جوكنيا يصلنا عبر الناظم- الشخصية المتعددة المنظور، في معظم الرواية؛ أي أن السرد يتم على لسان إحدى عشرة شخصية تحكي أحداث ومشاهد هذا الجزء بدون أن تخضع لترتيب معين. فنجد بعض الشخصيات تتولى السرد 13 مرة وأخرى تقتصر على مرة واحدة (مثل لعبان وجان ماري إيمار بالنسبة للحالة الأولى، ورشيدة وموسى بالنسبة للحالة الثانية). إن هذه الطريقة في السرد التي يقرنها الكاتب بفعل: قال (قال كمال، قالت مارت) في أول كل فصل، كأنها تضع القارئ على مسافة مما يستمع إليه، فيفقد المسرد - كما لاحظ أحد النقاد (2)- منها للحس النقدي لدى المستمع ليستجلي الصريح منه والمضمر؛ وفي نفس الوقت أجد أنه يضطلع بدور الكتابة السينمائية القائمة على مجموعة مشاهد ولقطات وقصات لا يتم اشتغالها وتحدد حقلها الدلالي إلا من خلال عملية مونطاج ينجزها القارئ. هكذا يبدو هذا النص، لأول وهلة، وكأنه مجموعة مونولوجات متجاورة أو مجموعة أصوات

تتعارض ولا تستطيع أن تتحاور. وبالفعل، فإن التعارض هنا بارز وغالب قياساً إلى الجزء الأول (إلا، وسط الوحشية)، حيث نجد كمال وائد يقرر اللجوء إلى العنف لتصفية حكيم مجر وأصدقائه، والحوار بين هؤلاء الآخرين وبين الفلاحين ينقلب تقريباً إلى حوار الصم، لأن خلاصته هي "لاشيء" (Rien) لكننا عندما ندق، وخاصة في القسم الأخير، نستشعر أن هذه "القول" الواردة على لسان متكلمين لهم علاقة بالأحداث والصراع، تأخذ أبعاد الحوار الباختيني لأنها، كل واحدة منها، تجيب على كلام الآخر أو الآخرين، وتجسد التقبض أو الامتداد أو الاحتمال أو الاستحالة... بذلك فإن السرد المتعدد على النظم - الشخصية والمتعدد المنظور يبرز أكثر الطابع الإشكالي للنص ويحقق توتراً متنامياً يبلغ مناه في الصفحات الأخيرة عندما يتناول الكلام - السرد، حكيم مجر قائد متسولي الله بعد أن قتل، ويعود عبر صوته ليؤثر على استمراره في الحياة عبر الوعي اللامنتهي، عبر ذاكرة الآخرين ووعيهم.. هذه العودة عبر الصوت والكلام والوعي هي التي تخيف خصمه كمال وائد قاتله وتجعله يقول: "...يجب مراقبة هذا الميت أكثر من أي رجل حي في هذه الهلا... (ص. 186).

وفي الرواية الثالثة، هابيل والتي سأحاول أن أجعل منها جزءاً للثلاثية (3) بالرغم من عدم وجود إشارة واضحة إلى ذلك، نحاب منظوراً سردياً محالاً للمنظورين السابقين، في هابيل نميز نوعين من السرد متجاورين، متداخلين ولكنهما مطبوعان بحروف مختلفة: هناك السرد البراني يقدمه ناظم، ثم السرد الجوازي يقدمه الفاعل - الشخصية والذي يتراوح بين نقل حلقات من أعمال هابيل في فترات سابقة، وبين اللجوء إلى نوع من الحوار الداخلي الموازي للسرد البراني على لسان الناظم. يبدأ حاضر نص الرواية من مشهد يجمع بين هابيل وحبوبته "سايين" على السرير داخل غرفة ثم في فضاء مدينة باريس، حب قوي جارف يجمعهما ولكن هابيل يتذكر من حين لآخر: ويتذكر حبه المستحيل مع ليلي (Lily) الموجودة حالياً في مستشفى للمجانين، ويتذكر لقاءاته مع سيدة الرحمة التي تأخذ أحياناً شكل رجل بصطاد الزبائن، وفي نفس الوقت يحكي عن غربته وضياحه داخل هذه المدينة الكبيرة المخيفة، وعن الليالي التسع التي كان ينتظر فيها عند مفرق الطرق لقاء مع الموت. ويقدر ما نتقدم في قراءة النص، بقدر ما نرتد مع السارد - الناظم والفاعل - الشخصية إلى أعماق رحلة العذاب التي قطعها هابيل بحثاً عن الحقيقة والإنسان، وما يصلنا عبر السرد ليس أحداثاً وأفعالا بالمعنى المألوف وإنما هي مشاهد وتمرفات على الحياة القاسية داخل هذه المدينة: .. التي تنفلق عليك ولا تحتفظ ببصمات من رحلتك أكثر مما تحتفظ بالزمن الذي أضاعته فيها. لا ماضي ولا مستقبل فيها، إذ يبدو أننا لا نستطيع أن نجتاز داخلها سوى حاضر لا يتقدم، ولا نستطيع أن نعرف فيها سوى سعار وعداء متكررين». (ص. 57). وشيئا فشيئا يأخذ

المرد على لسان الفاعل- الشخصية (هايل) طابع الإضاعة الجوانية التي تفضي لنا بهجرات الذات الداخلية وهي تستحضر القرار الذي اتخذته الأخ الأكبر ببنفيه إلى أوروبا، وتستعرض، في نفس الآن، ما استحصده من رحلة المنفى ومغامراته.

يمكن إذن، أن نلخص منظور المرد في النصوص الثلاثة بأنه مختلف ومتنوع يشمل على سرد بسيط وآخر مركب، مقترناً في بعض الأحيان من السرد السينمائي الذي يريد أن يضع مجموع عناصر الفعل والتشخيص الروائيين ضمن فضاء واحد ليثم التفاعل ويتغلب الحكيم التعاقبي الطولي.

## 2. فضاء الثلاثة

بالرغم من أن زمن هذه الثلاثة هو زمن مابعد استقلال الجزائر، فإن فترة الثورة والمقاومة حاضرة من خلال بعض التذكرات. كذلك إلى جانب هذا الزمن التاريخي، ينتصب زمن يتدثر بخلاصة اللاوعي والذاكرة سراة عند الفلاحين أو عند حكيم مجر ثم عند هايل في منفاه. ولكن هذا الزمان لا يتخصص وينسابز إلا عبر الأمكنة المختلفة التي تتحرك داخلها الشخصيات والأحداث ومن خلال تجسيد لمعوي **ينسج من الزمان** والأمكنة فضاءات تخيلية لنصوص الثلاثة. وهكذا يمكن أن نشهر بالخصوص إلى قصصات متعارضة توظف الروايات وأهمها: الجزائر، باريس (أو الوطن، المنفى)، قبلا الدكتور برشيك، بيت مجر في حي شعبي، المدينة، الهادبة، الفرقة، الشارع زمن الدراسة في باريس، زمن الوظيفة في الجزائر، فضاء الحب، فضاء العذاب، الهنا، هنالك، القتل، الاستمرار في الحياة...

ذلك أن فضاءات الثلاثة ذات المرجعية الزمنية والمكانية العيانية تشتمل في نفس الآن على عناصر غير مادية تؤثت تلك الفضاءات وهي التي ينسجها الكاتب من التأملات والأحلام والكوابيس والرؤى الشعرية..

ومن ثم فإننا نحس بأن هذه الفضاءات- رغم واقعيته الظاهرة- تكتسي أروية شعرية تقرها من فضاءات المحكي الشعري. ذلك أن كثرة الاستعارات، والمراوحة بين الداخل والخارج، واستحضار الطبيعة وعناصرها.. كل ذلك يكسر الإيقاع الواقعي للوصف والسرد، ويجعلنا نحس، خاصة في الجزأين الثاني والثالث، بفضاء روائي يتحرر من مرجعيته المكانية والزمانية ليستقل بوجوده ودلالاته. وارتباط الشخصيات بالفضاء يقيم علاقة تبادل للتأثير والايحاء، بحيث إن الشخصيات (أو بعضها على الأقل) تفقد جزءاً من فضاء ومؤشرا عليه. هكذا فإن شخصية الدكتور بيرشيك ترتبط بالقبلا الفارقة بين الأشجار والتي يحلو فيها

السهر والجدال حول مشكلات الميلاد والناس وكأنها مرصد محصن ضد ما يعيشه الآخرون من متاعب وعوز. كذلك شخصية مارت الهادئة ترتبط بالمنزل المتواضع الذي تسكن فيه مع صديقها حكيم مجر. ليتحول إلى مكان للتأمل واستبطان قدرات الذات الكامنة. وعند التدقيق يمكن أن نسجل بأن قضاء هذه الروايات الثلاث يتحدد ويتميز من خلال أصوات وكلام الشخصيات ومن خلال ما يضعه الكاتب على ألسنتها من ملاحظات. فهو في النصين الأولين يرسم قضاء الحياة التقليدية عبر كلام شخصيات عائلة كمال وائد، ويرسم قضاء الحياة المعاصرة عبر حوارات وتعليقات الدكتور بيرشيك وأصدقائه، ويرسم قضاء الهادئة من خلال كلام الفلاحين وكلام المتعاطفين معهم على نحو ما يقول أحد الذين أسهموا في الثورة المسلحة: «.. إن الفلاح هو العجينة الأصلية لهذه الهلافة» (سيد القنص، ص 13).

ثم تأتي مشاهد الطبيعة لتدعم هذا الفضاء في دلالاته الرمزية المتصلة باستعادة طهارة الفعل والقيم ومجديد الذات من خلال العودة إلى الرحم...

وفي نص "هابيل" يكتسي قضاء باريس خصوصية متميزة عبر الرؤية والمرد واللقمة وحساسية المنفى المهاجر من وطنه. من هنا، فإن قضاء باريس في رواية هابيل يختلف عن فضاءات كثيرة استوحى نفس المدينة، لأن راسم هذا الفضاء ينظر بعينين خاليتين من الأوهام ويحمل أسئلة تتعدى نطاق الهموم المادية المألوفة.. وبهذه الرؤية، فإن راسم الفضاء في هابيل يستعصي على الاستلاب والانتزاع كما أنه نزع عن بصره غشاوة الانغلاق والرضى عن النفس.. إن راسم الفضاء في هابيل يزواج بين موقفين: رصد ما يصادفه في هذه المدينة المعجبة، وفي نفس الآن البقاء خارجها لمحاورتها وانتقادها ومساكنتها عن الأساسي المشترك في مغامرة الإنسان. على هذه الشاكلة، فإن هابيل في منفاه لا يعرض أرضاً بأرض، لا يستكين ولا ينسى، بل يظل متحرراً محاصراً بالتحريم والحدود، محاصراً بعلاقته مع أخيه قابيل ومحاصراً بهؤلاء الآخرين في أرض المنفى. والذين عبر عيونهم يريد أن ينظر إلى دخليته وإلى عالمه...

هكذا فإن فضاءات الثلاثية لم تتقيد بالمرجعية الواقعية ولا بالأحداث التاريخية التي تتزامن مع الأحداث الروائية، وإنما هي فضاءات لها سياقها الخاص الذي يجعل منها مزيجاً بين الملموس والمتخيل، بين المرنى واللامرنى، بين المعيش والمعلوم به.. وبذلك فإن محمد ديب مهما استمد من الواقع وعناصره، فإن فضاءات هذه الثلاثية تنتصب منفردة في تكوينها، حرة في اختبار عناصرها وأزمستها، مفتوحة على احتمالات متعددة للتأويل.



### 3. الشخصيات وتضاريسها

ستتوقف فقط عند الشخصيات التي تهدو غطية أو تكون لها إمكانيات لتشخيص بعض الرموز. وإذا كانت في الجزأين الأولين تظهر شبه متساوية وبدون شخصية محورية، فإنها في الجزء الثالث تتمركز حول شخصية هابيل الذي يأخذ طابع البطل المكون من مزيج من اللحم والرمز. ومع ذلك فإن شخصية كل من حكيم مجرولعبان في الروايتين الأوليين لها ملامح من شخصية هابيل الباحث عن الحقيقة والنقا.

إننا نميز أربعة أنماط من الشخصيات: غط نصير التقانة كما يجسده كمال واند نائب الوالي الذي يعتقد أن الدولة مسؤولة عن النظام من أجل الحبر والتقدم وهي التي قلقت هذا الحق وحدها لأنه - حسب تمبيره - لامجال لقيام حقيقتين. كمال يريد أن يحوض الثورة بالدولة وأن يدعم السلطة بجميع الوسائل لأنه يظن أنه وارث الثورة وأفكاره وحدها تستطيع أن تقدم الحلول. لكن هذا الجانب النمطي في شخصية كمال يرتبط أيضا بجانب ذاتي يتصل بطفولته ويتمه باكتشافه للمساعدة التي كان يقدمها الدكتور بيرشيك لعائلته حتى يتمكن من إتمام دراسته في باريس... إنه يكره فكرة لإحسان ويصر على جميع هذه التقاليد ليؤكد قوته وسلطته ضد الجميع...

النمط الثاني يشخصه الدكتور بيرشيك الذي ساعد كمال كما شجع حكيم مجر. ولا يتردد في استعمال خطاب انتقادي تجاه الأوضاع وتجاه التطلمات الثورية اللفظية.. لقد كان منخرطاً في صفوف الثورة وله أوضاع مادية جيدة ولكنه يستشعر نوعاً من الحبيبة ويريد أن يكون دائماً مؤثراً في الأحداث، ولذلك فإنه يُنقى على خيوط تصله بمراكز الحركة والقرار في البلاد. شخصية ملتبسة تريد أن تفصل الأحداث على هواها بدون أن تخوض غمار الفعل مباشرة. ويرتبط بالدكتور بيرشيك، عزالته العصامي المناضل الذي ينفذ خطط الدكتور ويضطلع بدور المؤنن على أسراوه...

والنمط الثالث يمثل حكيم مجر ومعه لعبان. إن حكيم الذي كان له ماضٍ نضالي بين العمال أثناء إقامته بفرنسا يتزعم الآن، بعد تعثر التجربة، جماعة "متسولي الله" الذين يردون ربط الصلة مباشرة بالفلاحين لمساعدتهم واستنهاض همهم والتبشير بمجتمع مغاير تسوده العدالة والقيم الروحية ويستوحي الإسلام وتعاليمه الثورية. إنه يمثل ردة فعل أمام حضارة "الآخر" وأمام التشويهاات التي لحقت واقع الثورة ورأدت الأمال. ومعه لعبان الشاب المتحمس للدعوى الذي التحق بصفوف الثورة وهو في سن المراهقة وما يزال يحمل في قلبه شعلة الإيمان بالشعب وبالثورة الدائمة...

النمط الرابع تمثله كل من مارت الفرنسية صديقة حكيم مجر المؤمنة بدعوته ومشروعه لتغيير المجتمع، وجان ماري إيمار الشاب الذي كان يعمل أستاذاً في نطاق التعاون ثم قرر الاستقالة ليبقى إلى جانب حكيم مجر وجساعته بعد اقتناعه بالفكرة وبأسسها الروحية. إنهما، على اختلاف في التفاصيل، نمط للأوربي الذي يعيش خارج بلاده مرتبطاً بقضية أو بشرة ليحقق توازناً يقتضيه داخل بلاده...

إلى جانب هذه الأنماط الأربعة من الشخصيات، تنتصب شخصية هايل في الرواية الثالثة فاردة ظلها وأبعادها الأسطورية. إن هايل هنا يتوجه بالحطاب إلى أخيه دون أن يذكر اسمه، فنحن أنقاه الذي بدلا من أن يقتله ليستأثر بالسلطة ويشيد "المدينة" على هواه (كما في الأسطورة) فإنه أنقاه بالرحيل والعيش في المنفى... وهاهو هنا في باريس، داخل هذه الحضارة المغايرة بعيد اكتشاف الأشياء... لكنه مصر على أن يبحث عن الحقيقة وأن يلاحقها حتى النهاية بدون تراجع مهما كلفت من ثمن. والحقيقة عنده هي واحدة وتسمى الإنسان. لكن كل الإنسان يأخى، الإنسان بكلية... (ص. 174). إنه بالإمكان أن نعتبر هايل مجسداً لشخصيات أخرى وردت في الروايتين الأولىين، وخاصة شخصية حكيم مجر ورفاقه، فهم أيضا يريدون الوصول إلى الحقيقة انطلاقاً من إعادة الاعتبار للإنسان- المواطن الذي يراد له أن يصبح مجرد مسمار في دواليب الدولة

وباختصار، نقول بأن الشخصيات في هذه الثلاثية وهم توفرها على بعض الملامح النمطية فإنها تظل متميزة بالكلام الذي تنطق به، وكذلك بالاقتصاد في رسم تاريخها ومسار حياتها.. فهي توجد أكثر من خلال كلامها ومواقفها، وهذه الخاصية مرتبطة بالتركيب العام للنص الروائي المنتم- كما سبقت الإشارة- بالطابع الإشكالي وتجاهه الأصوات واللغات المتعارضة. وهذا هو ما يفسر كثرة الحوارات والمونولوجات.

#### 4. التيمات ودلالاتها

بحكم طبيعة بناء نصوص هذه الثلاثية المتسمة بالمزج بين الواقعي واللاواقعي، بين النثري والشعري... وبالنظر إلى الغلالة الأسطورية لنص هايل ولإمكانات التي يقدمها في تأويل مجموع الثلاثية، فإننا نلاحظ أن التيمات تتسع وتتداخل وتفرض قراءتها على أكثر من مستوى.

لكننا، هنا، سنقتصر على التيمات التي نعتبرها مشخصة لجوهر الصراع بين الإخوة الأعداء في مجتمع جزائر ما بعد الثورة وأيضاً في أفق المستقبل المفتوح على حوار الثقافات

والحاضرات وعلى حوار الذات والآخر.

### أ- ثيمة الثورة :

نجد تفاصيل كثيرة وإحالات وتذكرات ومشاعر تلعلم جميعها دلالات مختلفة للثورة ولتجسدياتها. وإذا ربطنا بين هذه الدلالات وبين شخص الثلائية، فسيمكن أن نستخرج ثلاثة مفهومات تكمن وراء المواقف والمجالات :

\* الثورة بوصفها نموذجاً للاقتباس والتطبيق لها أسس كونية ولكنها تقتضى مراعاة الخصوصية للشعب (هذا ما يبرز، مثلاً في كلام كمال رائد).

\* الثورة هي عودة إلى المنبع مثلاً في التعاليم الدينية المناهضة للظلم والكفيلة بتحقيق استقلالية الذات (يتجلى هذا الفهم في كلام حكيم مجر ورفاقه).

\* الثورة هي توفيق بين كل الاتجاهات المتعارضة بدون اللجوء إلى العنف (يمكن أن نستشف هذا الفهم من كلام الدكتور بيرشيك بالرغم من أن موقفه غير واضح تماماً...)

غير أننا عندما ندقق النظر، نجد أن ثيمة الثورة تأخذ أبعاداً أخرى عبر التركيب الفني والكتابة في هذه الثلائية، فتغدو بمثابة عنصر وسيط لربط الأشياء والعلاقات في خلفياتها وتحولاتها والمكبوت فيها. وبذلك فإن الوجه الظاهر لثيمة الثورة المتأزمة في مرحلة التطبيق، سرعان ما يميلنا على المسكوت عنه أي على لاوعي الثورة، ليدفعنا إلى التساؤل : هل متطلقات الثورة الجزائرية وكوناتها بارزة جميعها في فترة التشييد؟ ما هو لاوعيها الثقافي؟ ما معنى أن يعود البعد الترانسدنتالي بعد خفوت طوبوية مرحلة المقاومة المسلحة؟ هل الثورة مفهوم جماعي وصائبي؟ أم أنها، أساساً، استبطان وقلق ذاتي لمجموعة قيم أخلاقية ودنيوية مشتركة؟

### ب. ثيمة السلطة

تأخذ السلطة، في هذه الثلائية، عدة مظاهر. لكننا نبرز فقط مفهومين متعارضين:

- مفهوم للسلطة يعطي لنفسه الحق في استعمال جميع الوسائل (الخطاب الإيديولوجي، التخطيط، العنف، التصفية الجسدية) من أجل تحويل المجتمع والمواطن وفق التصور "الثوري" الذي يعتقد أنه هو الأصلح .. وهذا ما يمثل كلام كمال رائد الذي يدافع عن ضرورة فرض النظام لأجل الخير والتقدم ومن أجل تعليم الشعب وضمان ازدهاره (سيد القنص، ص. 169)

- مفهوم آخر يريد أن يخرج السلطة من الدولة وأجهزتها إلى الفلاحين لتصبح وسيلة للمراقبة وتصحيح الانحرافات . بعبارة ثانية، لابد من تظهير الذات، باستمرار، عبر الممارسة الجماعية حتى لاتصبح السلطة غاية في حد ذاتها وإنما وسيلة لخدمة مثل عليا مطابقة للتعاليم الدينية .. أي أن هذا المفهوم عند جماعة "متسولو الله" يأخذ بعداً طويلاً خالصاً...

### ج - تيمة الآخر والغربة

تأتي رواية هابيل كأنها لتقدم أجوبة على أسئلة ظلت منتظرة لأجوبة في الروايتين الأخريين. إن محمد ديب، هنا، يصوغ أسئلته وأجوبته من مسافة تتيج أن يعيد النظر فيما التقطه وهو ما يزال ساخناً محتدماً بين الإخوة الأعداء بعد مرور ثلاث سنوات على الاستقلال. تبدو التيمة الجوهريّة في هابيل متعالية على الأثني العابر، متطلعة إلى فهم أعمق لجلور الصراع وأصول الأزمة. ومن ثم فإنه يحاول أن يعيد اكتشاف "الآخر" وأن يكتشفه هذه المرة من موقع خاص، من موقع المنعك من الاستعمار الذي يستطيع أن ينظر إلى الآخر من غير أن يؤلّهه أو يتخذّه نموذجاً يحتلّي... .

إن هابيل الجزائري يأتي إلى باريس إلى حضارة الآخر، بدون أوهام.. يأتي محملاً بأسئلته وبعلاماته ويعيش تجربة المنفى من الداخل ويعاين قساوة العلائق وزيف القيم وطفان الشر.. لكنه يكتشف الحب من خلال تجربة مزدوجة مع ليلي وسابن.. وهذا الحب هو الذي يشعره بضرورة الغربة وبأن الذات وحدها لاتستطيع أن تصنع سعادتها.. بغير عيون الآخرين، بغير مشاعرهم يصبح حب الذات أيضاً مستحيلًا.. والغربة التي تجمع بيننا وبين الآخرين، تشكل الإنسان في كليته، تقتضي أن نعيش بعق مشكلات اللغة والقلق والموت والحب.. وهذا ما فعله هابيل، فلم يتردد في أن يختار العيش إلى جانب حبيبته ليلي الموجودة بمسشفى المجانين مع احتمال أن يحنّ هو بدوره.. فالغربة تجعله يعطي الأسبقية للتواصل الإنساني على العلائق الزيفة...

### 5. استخلاصات

بالرغم من أن هابيل ليست هي الجزء المكمل لثلاثية إلاه وسط الوحشية، فقد افترضنا أنها يمكن أن تضطلع بهذا الدور، خاصة وأن ما يقرب من عشرين سنة قد مرت دون أن يصدر الجزء الثالث. وتبرير هذا الاختيار من جانبنا مرده إلى أمرين: هو أن الكاتب بعد هابيل دخل مرحلة مميزة في الكتابة أنتجت ثلاثيته الشمالية (سطوح أورسول، سبات حواء، ثلوج المرمز) وبدأت بمثابة مجاوزة للمرحلة الواقعية من جهة وترسيخ لطريقة من يتفكر البحر من جهة ثانية. والأمر

الثاني هو أن هناك قرابة من حيث التيمات بين **إلا وسط الوحشية** و**سيد القنص** وبين هابيل.. وكان المسار الذي قطعه محمد ديب في حياته والذي آل إلى المنفى الاختياري، هيأه لأن يطور هذه الرؤية المتباعدة التي لاهتم بالتي العابر وإنما تفرس على الفصوص إلى الأعماق وتحليل المأساة في أبعادها الإنسانية والـميتافيزيقية. وعلى ضوء ذلك أسجل ملاحظتين :

1. في هذه النصوص الثلاثة يتجلى الوعي بوظيفة التركيب الفني في علاقته بالتييمات. وهكذا نجد ثلاث طرائق في السرد وتصوير الفضاء والتشكيل الروائي، نحاول أن نقيم علائق ملائمة مع تيمات متباينة. والأمر لا يتعلق بتفضيل تركيب فني على تركيب آخر، بل باستثمار التركيبات والأشكال استثماراً وهائلياً وضمن دينامية تخرج الإبداع عن التكرار والمحاكاة. وهذه التجربة في الكتابة الروائية التي عاشها محمد ديب لحسابه الخاص هي التي أفضت به إلى الانتقال (ربما مؤقتاً؟) من الواقعية إلى ما يمكن أن نسميه الواقعية المجنحة والتي تكتفي بذكر النزول اليسير عن الأوصاف المادية وعن حيوات الشخصيات وتوحيدها في الفضاءات، مولية الأهمية لمكونات الجزء الرمزي وتجسيد العلائق الداخلية والشعرية بالأشياء والمناظر والناس.. في هذه الواقعية المجنحة تنقلص السببية المفسرة للعلائق ويختفي، أوكاد، التعليل الواقعي، ويبرز أكثر التأمل الاستبطاسي والتساؤلات الوجودية ذات الطابع الكلي...

2. تطور طريقة في الصوغ الإشكالي داخل النصوص الثلاثة وذلك بفضل تضافر عناصر التركيب الفني مع التيمات والموضوعات المستوحاة. وأظن أن تعدد الأصوات واللغات وتدوير السرد داخل إطار القبيرة هو ما ضمن لهذه الروايات سمات ملتبسة تنفذ النص من المعنى الأحادي الواضح. وفي نفس الاتجاه نسجل توظيف محمد ديب لجوانب من الأدب الشفوي (في سيد القنص) ولعناصر أسطورية يعيد تفسيرها عبر رؤيته الحياتية المعقدة والتي فتتد من الأرضي إلى الساموي، ومن عجز اللغة إلى الخلاص عبر الحب والموت. على هذا النحو، فإن الكتابة، عند محمد ديب، تقترب اقتراناً حسيماً بالكيثونة لأنها تطلّج إلى هدم الحدود والحوافز بين المادي والروحي، بين المرئي والأمرئي، لتجعل من الفعل (سواء كان فعل كتابة أو فعل أي شيء آخر) مجسداً لممارسة الكيثونة؛ أو كما كتب على غلاف أحد دواوينه :

«قد تنمّ هذه القصائد على حين إلى لغة أخرى، لغة لا توجد بالتأكيد أو أنها لن توجد إلا في حالة احتسّال.. ومع ذلك يجب نبذ هذه الفكرة لقراءتها على أنها قصائد حب، وبمعنى أكثر حرقية على أنها فعل حي».

الرباط-الجزائر

1990/6/21

محمّد رادة

# سيد بحر اوي

## إشكالية الكتابة الواقعية

### في ثلاثية محمد ديب

ARCHIVE

يشير مصطلح "الواقعية" كمؤشر على اتجاه أدبي يعينه عددا كبيرا من المشكلات عبر تاريخه الطويل. ولا مجال هنا لتعرض لكل هذه المشكلات، فطالما طرحت ونوقشت (1).

وبهنا هنا أن نتوقف عند مشكلة واحدة محددة هي: ذلك الالتباس السائد في وقتنا هذا - على الأقل بين النقاد العرب حين يستخدمون المصطلح، سواء كانوا من مؤيدي الإنحاء "الواقعي" أو من معارضيهِ. ويمكن الالتباس بالتحديد في أن المقصود بالواقعية في مثل هذا الاستخدام غير واضح وضوحا دقيقا، أو لنقل هو مختلط إلى حد كبير.

لقد عرفت فترة الخمسينات في الرواية المصرية -على سبيل المثال- بأنها فترة الواقعية. وكانت هذه السمة هي مصدر الهجوم الذي شنه كتاب الستينات ونقاده على أدب الخمسينات ونقده. غير أن كثيرا من المهاجمين أنتجوا في الستينات وفيما بعدها - أدها أمكن للبعض أن

يصنفه في إطار الواقعية أيضا، أو الواقعية الجديدة أحيانا.

وليس هذا الالتباس جديداً، فنحن نعرف أن المدرسة الجديدة في القصة المصرية القصيرة في العشرينات ستّت نفسها بالواقعية أو الحقيقية، وجاء من بعدها من ينفي عنها هذه الصفة، ويشبّتها لنفسه في الأربعينات، وهكذا..

خلاصة الأمر إذن أن مصطلح "الواقعية" بذاته ووحده لا يدل على معنى مُحدد وقاطع، وأنه يمكن أن يشمل الاتجاه ونقيضه في ذات الوقت، والسبب في تقديرنا واضح وهو أن العديد من الواقعيين قد وجد في تاريخ الأدب والنقد، وأن هناك بعض السمات المشتركة بين هذه الواقعيين، ولكن أيضا هناك الخلافات الجوهرية بين كل واحدة والأخرى. ونحن حين نستخدم الواقعية ونصمت، فإننا نغلب المشتركات على الخلافات، في حين أن الخلافات يمكن أن تكون أعق وأكثَر أهمية.

فعلى سبيل المثال، يبدو لي أن الخلاف بين طبعية "زولا"، وهي قد تراءفت مع الواقعية أحيانا كثيرة. لا يمكن أن نلتقي مع اشتراكية "حوركي" أو "شايبيك"، في حين أنها يمكن أن تجد مساحة أوسع من الاتفاق مع نقديّة "بلراك". فالطبعية والنقدية، وإن كانتا تعتمدان على أسس مادية، إلا أن ميكانيكية هذه المادية تبعدها عن جدلية الواقعية الاشتراكية بعدا واسعا.

على هذا الأساس فإنني أتصور أن استخدام مصطلح "الواقعية" في نقدنا العربي المعاصر، وهو على هذا النحو من الالتباس، هو استخدام ضار سواء من قبل أعدائها أو من قبل أنصارها. فإذا كان مستخدم المصطلح يعرف الالتباس فإن استخدامه يكون مفرضا إذ يزيّف الوعي النقدي والتاريخي المعاصر. أما إذا كان لا يعرفه، فإن هذا يكشف عن عدم وعي لدى المستخدم، يهدد الفروق بين الواقعيين المختلفة، وقد يكون كاشفاً عن أن هذا الوعي الغامض يشير إلى عمق الالتباس في إدراك هذا المستخدم. أي أن واقعية هذا الأخير ليست، في الحقيقة، إلا خليطا من الواقعيين المختلفة قد يكون من المنطقيّ - بناءً على ما سبق - أن نصفه بالتوفيقية أو حتى التلقينية.

وفي تقديرنا أن معظم ما صنف من الروايات العربية الحديثة تحت مسمى "الواقعية" أو

حتى الواقعية الاشتراكية يمكن أن يقع في هذا الخلط، ومن بينه ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة، الحريق، النول (2). ولعل عبارة ديب الشهيرة عن رغبته في أن يكون "بلازاك" الجزائري ينظر ماركسي (3)، أن تكون عبارة شديدة الدلالة في هذا السياق.

وسوف نحاول في هذه القراءة لثلاثية محمد ديب أن نبعث عن هذا الخلط وثماره في تحقيق الغاية التي أراد الكاتب أن يحققها. لقد أراد محمد ديب أن يصور للملتقى الجزائري والفرنسي الوضع الكولونيالي في الجزائر قبل الثورة وبالتحديد في الفترة من 1929 إلى 1942، وهي فترة الغليان التي أدت إلى تدجر الثورة فيما بعد. أراد محمد ديب أن يصور حجم التناقضات التي عاشها المجتمع الجزائري بين فئاته المختلفة من مستعمرين ومستعمرين، أي بين الفريقين من ناحية، وبين المستعمرين أنفسهم من ناحية أخرى. حيث نلمح بوضوح الوعي الطبقي المميز بين صغار الفلاحين ومتوسطيهم (المتعاونين مع الاستعمار أمثال قرة) وبين فقراء المدينة (أهل دار السيطار) وأغنيائها المتوسطين الذين ينظرون أيضا بعين الرضا للاستعمار، وبين العمال وصاحب العمل.. صديق وحل البوليس الفرنسي... إلخ.

وإزاء إرادة مثل هذه لا يصبح أمام الكاتب إلا اللجوء للتمجيد أو التمني حيث يستحيل على الكاتب أن يصور روائيا، أو حتى علميا كل أفراد الشعب الجزائري من كافة الفئات، بل لا بد أن يختار ممثلا لكل فئة من الفئات المتناقضة أو المتصارعة. وهذا ما فعله ديب، واستطاع من خلاله أن يقدم لوحة شديدة الدقة والعمق للوضع الجزائري آنذاك.

غير أن مشكلة التمني في الفن تختلف عن نظيرتها في العلم، ففي الوقت الذي يسعى فيه العالم إلى أن يجعل من نموذج (أو عينته) عينة دالة تحصل كل أو أكثر خصائص أفرادها شيوعا، أي أنه يبحث عن العام في العينة أو النموذج، نجد أن الفنان - على النقيض - يبحث عن خصوصية العينة بذاتها ليصل من خلال تصوير هذه الخصوصية إلى العام الذي يصلها بالآخرين.

ولا شك أن محمد ديب قد نجح في أن يقدم خصوصية أقطابه من شخصيات المجتمع الجزائري وصفة خاصة من المستعمرين الفقراء (عمر / الام / زهور / العمال)، ولكنه لم ينجح إطلاقا في أن يقدم خصوصية الطرف الآخر المستعمر ومن والاه من الجزائريين، فجاءوا أنماطا باهتة مجردة، مجرد الخصائص العامة لفئاتها. والمثال الواضح على ذلك شخصيات الحالة



حسنة (في الدار الكبيرة) وشخصية قرّة على (في الحريق)، وشخصية بوعثمان (في النزل). إن كلا من هذه الشخصيات يتمتع - لأسباب مختلفة - بوضع حالي أفضل من بقية شخصيات الرواية الممثلة لفئات المجتمع الجزائري الفقير، وهذه الشخصيات الثلاثة ترتبط أيضا بالمستعمر الفرنسي، تقيم معه علاقات أو ترضى - على الأقل - بوجوده. كذلك تشترك هذه الشخصيات الثلاثة في مجموعة من الملامح التي لا بد أن يكرهها القارئ من المنظور الاخلاقي بصفة أساسية: فكلهم قاسر، وكلهم بخيل، وكلهم مرء ولا يبدو مهذب - في الرواية - لأن يكون هؤلاء جميعاً - رغم تباعد ظروف تكوينهم البهنية والأسرية ( التي لم تظهر جليا ) - أفراداً في لقط واحد، أو أنماط ثلاثة متطابقة، أو متشابهة - على الأقل. المبرر الوحيد هو أن هذه الشخصيات ( الشريرة ) غنية نسبياً ومتعاونة مع الإستعمار أساساً.

إن هذا التبرير هو في الحقيقة تبرير ايديولوجي، لم ينجح في أن يتجسد فنيا في الرواية بل إننا نستطيع أن نلحظ - منذ البداية - في تقديم الشخصيات، انحياز المؤلف الواضح ضدها. ولناخذ مرةً على مثالا. قنذ الفصل الاول في الحريق نستطيع أن نستنتج من الاوصاف التي تُعطى له على لسان الراوي أو على لسان الشخصيات أنه يمثل شخصية متفوّدي دورا سبئاً في الاحداث. يقول عنه هادعدوش مثلاً:

" يظن المرء أنه يكفيه أن ينظر إليه حتى يعرف طبعه. والحق أن المرء قد ينفق حياته كلها قبل أن يصل سبر نفسه كاملة" <sup>1</sup> (الرواية ص 10)

وتقول " زهور " على لسان الراوي :

" وقالت زهور لنفسها : " لعل خير ما أفعله الآن هو أن أنزل إلى الجارات أسلم عليهن." وكانت تفكر في ذلك، ولكن قرّة، زوج ماما، وصل من الحقل في هذه اللحظة إلى البيت وبسرعة ودت زهور لو تتوارى، ولكنها أمسكت عن ذلك. إنها لا تجرؤ الآن على أن تتحرك ما دام قرّة في البيت، وهي تشعر من جراء ذلك بنقمة لا تطاق فتنهضت وقبلت يده حين مبالقرب منها. كانت زهور تحس بحرج مضن حين يكون عليها أن تقترب من قرّة.

وفيما كان قرّة يأكل، جعلت الفتاة تتجول في الغرفة خلسة. انها تنظر إلى وجه الرجل في بعض اللحظات، وتتشعر بصدمة خفيفة. انها لم تسمح لنفسها يوماً أن تنقرس فيه صراحة،

ومع ذلك كانت تحس إحساساً واضحاً أن وجهه الأشقر وملامحه الثقيلة المسطحة وفمه الشاحب، تلاحقها

في هذه اللحظة أن تحركت.<sup>1</sup> الرواية ص 122

- وهذا الخدس الواضح لتحقيق بالفعل في نهاية الرواية<sup>1</sup> ص 180-181 وربما كان هذا الحكم المسبق منطقياً ومفهوماً لدى متلقي الرواية حين كتابتها ونشرها، بل إننا نستطيع أن نجد له تبريراً في نسق الرواية ككل، باعتبار أن الرغبة في زهور، هي معادل رمزي لطموحات قرة في الاستيلاء على أرض الجزائر. حيث أن زهور يمكن أن تكون- من زاوية ما- معادلاً للجزائر. وهي في الوقت الذي ترفض فيه اعتداء قرة عليها وتكرهه، فإنها ترغب في (عمر)، ولكنه ما يزال نافعا (قتل امكانيات الثورة) لا يستطيع ان يمتلكها.. هو فقط يدغدغها ثم يهرب<sup>1</sup> الرواية ص 100-102. غير أن هذا النسق الرمزي للرواية كان -في تقديري - كافياً بحيث لا يحتاج معه الكاتب للتدخل مباشرة بمثل تلك الاحكام المسبقة. كان يكفي أن يقوم الحدث ذاته بأداء منظور الكاتب أو رأيهِ في قرة وفي الفئة التي يمثلها.

إن هذه الملاحظة تقودنا إلى الاختيار الاساسي في رواية أحداث الثلاثية. لقد اختار محمد ديب أن يكتب عن منظور الراوي الغائب بصفة أساسية. ولكن هذا الراوي يظهر بوضوح في حالات كثيرة من الاجزاء الثلاثة، وإن كان ظهوره في (الحريق) أكثر مما هو في الجزئين الأول والثالث. والراوي هنا- ليس سوى الكاتب ذاته.

ليس ثمة نقاش حول حتمية وجود الكاتب في الرواية. فما من رواية مهما استخدمت من اساليب وأقنعة، إلا ويمكن خلفها أو بداخلها كاتبها. (4) غير أن طرق وجود الكاتب تختلف من رواية إلى أخرى ومن اتجاه فني إلى آخر، حسب غاية العمل وتوجهه الفني. وأسلوب الرواية عن طريق الراوي شائع ليس فقط في الرواية الواقعية، بل في مختلف الاتجاهات الفنية بدرجات مختلفة (5). غير ان مدى تحكم هذا الراوي في توجيه الاحداث والشخصيات هي التي تميز كاتباً عن آخر أو اتجاهاً عن آخر بحيث تنتج رواية ديدالوجية أو مونولوجية، حسب مصطلح باختين، رواية متعددة الأصوات أو رواية يهيمن عليها الصوت الواحد. (6)

في ثلاثية محمد ديب يتخذ وجود الراوي عدة أوجه. فهو كما قلنا يقص كل الرواية

بضمير الغائب، فيغلب -من ثم- السرد والوصف. وهو بهذه الصفة يقدم أيضا الشخصيات محكما فيها منظوره ورؤيته، غير أن هذا الوجود هو أمر مشروع ألجئ هنا العمل الكبير. ومع ذلك فإنا نستطيع أن نلاحظ أن ثمة انحيازات لهذا الراوي الغائب قتل عوائق أساسية في الرواية، منها ما يخص الاحكام المسبقة المفروضة على بعض الشخصيات كما سبق ان رصدنا، ومنها أيضا وصفه الواقعي لأحوال المجتمع كما يتضح في (النول) بصفة خاصة حيث نجد وصفاً تفصيلياً مطولا ومتكرراً لكثلة الشحاذين الهائمين الهاربين من القرى إلى شوارع المدن وحوايرها، ووصفه الرومانتيكي لطبيعة بني بولان الأعلى في (الحرق).

إن هذا التقديم الاتنوبولوجي المطوّل لا يخدم حركة الحدث في الرواية بقدر ما يخدم الغاية الأيديولوجية للرواية (تقديم صورة الوضع الكولونيالي المتناقضي في الجزائر). أما الوصف الرومانتيكي فهو بجانب أنه لا يخدم حركة الرواية، يكاد يقع في التوظيف السباحي المجهز للفن، وهي زاوية قد يكون راءها توجه الرواية إلى الجمهور الفرنسي بصفة خاصة. وفي الوقت الذي يقع فيه التقديم الواقعي للأحوال الإجتماعية في نطاق مفهوم المحاكاة في الفن. نجد أن وصف الطبيعة يكاد يقع في نطاق نظرية التعبير، حيث تؤنس الطبيعة للتعبير عن المشاعر. ولعلنا لو دققنا في وصف الطبيعة في بني بولان الأعلى لاحظنا أنه أحيانا يخضع لانتفاعات ومشاعر الراوي، وأحيانا أخرى يخضع لمشاعر شخصية عمر بصفة أساسية ( ولعلنا نشير هنا إلى أن علاقة الراوي/ الكاتب بعمر تبدو علاقة قوية تصل إلى حد التماهي ). لننظر مثلا هذا المشهد: "وفيما كانت الفتاة تقرب يدها على وجه عمر وهي تنوي أن تداعبه، انحنى الصبي في قوة ونشاط، وأمسك بشوئها محاولا أن يرفعه ولو تمزق إربا إربا، فما لبثت زهور أن تشبث بأطراف الثوب فستميته لتريد أن تظل مستترة. ومن أجل أن تعزز مقاومتها، طوت جسمها وثبت ركبتيها حتى لا مستا صدرها. وفي هذه اللحظة أخذت أشجار التين تهتز وتنحرف من هبوب الريح عليها. فأصاغ عمر بسمعه، دون أن يكف عن شد ثوب زهور." (الرواية ص 101)

إن الجملة قبل الأخيرة في هذا النص هي نوع من تضامن الطبيعة - الرومانتيكي - مع حركة الحدث والشخصيات. صحيح أن الكاتب- الذي هو ليس المتفوطي أو هبكل- قد حاول إنفاذ الموقف حين رد حركة الشجر إلى مصدرها (الريح)، إلا أن مجيء الجملة في هذا السياق لا يمكن أن تفسر إلا على النحو السابق، فهي تشير إلى نوع من القلق المذهبي- داخل الكاتب

الذي لم يتخلص تماماً من الآثار الرومانتيكية.

\*\*\*

يتخذ وجود الراوي شكلاً آخر غير الشكل الذي رصدناه: الشكل غير المباشر في تقديم الأحداث والشخصيات والطبيعة، فهو يوجد أيضاً على نحو ظاهر ومباشر، ليصبح راوياً عليماً Omniscient بكل شيء. في الماضي والحاضر والمستقبل، بالظاهر وبالباطن وبما لا تعرفه الشخصيات عن نفسها. وهذا الراوي يتدخل في التفاصيل الصغيرة ليعلق أو يفسر أو غير ذلك، دون أي مبرر على الإطلاق. يقول مثلاً:

" كان سكان سبيطار لا يتبهون إليه [حميد سراج] حتى ذلك الجين إلا انتباهها غامضاً متسلماً ( على أن الحق تقتضينا أن نذكر إنصافاً لهذا). الناس البسطاء أن ذلك الانتباه لم يكن فيه شيء. من الانتقاص لاحترام الرجل أبداً). إني لأذكر أن فضولهم ( والفضول لم يعوزهم حقاً ) لم يشتمل يوماً على سوء " <sup>1</sup> ص 56 الدار الكبيرة [

ومنذ الصفحة الأولى (في الحريق) نجد الراوي يتدخل مباشرة بضمير المتكلم حين يقول: "وتنظر إلى الشمال، فترى ظهر جبل السطح المملوحاً وحزروعاً قبل أن ينخفض أمام الأراضي البكر، كأنه عماد يستند ذلك الجزء (أعني الجزء الأعلى كله)... " <sup>1</sup> ص 7 ويواصل هذا النهج فيقول (ص 27):

" واستيقظ عمر. فإليك ما قاله له كوستنار "

ويقول: <sup>1</sup> ص 27-28

" أما رجال الدرك فكانوا يسبرون دون أن يلقوا نظرة واحدة على يمينهم أو شمالهم. كانوا يظنون أنهم يقودون رجلين إلى مكان هم السادة فيه. ( ولكنهم في الواقع على خطأ ) " <sup>1</sup>

وفي <sup>1</sup> ص 154 يقول:

" ثم أصبحت المناقشة مستحيلة. إن الريح ترد الكلمات إلى الأفواء وتولا ذلك لأصاف يادعدوش إلى جوابه قوله: .... " وفي <sup>1</sup> ص 158 يقول:

" وصمت الشيخ. فكأنه كان يفكر أيضا في شيء آخر. بينما أنه كان يفكر في شيء آخر. في هذه اللحظة أيضا، كان يفكر في شيء آخر."

وفي لـص112 يقول في إطار وصف حالة حميد في السجن عبر أسلوب تيار الوعي وتداخل الأزمنة:

آه من هذه الهجرة.. لا تحاول أن تدخلها، لا تحاول أن تحيى فكري ما فيها."

وفي مثل هذه التداخلات الكثيرة في الحريق تقل جذا في التول وإن لم تختف تماما حيث يقول مثلا لـص40:

" إن عكاشة، بما في حركاته من مرونة وقوة، يذكرك بذلك من المدلكن الذين يعملون في الحصانات العامة..." "إن هذه التدخلات المباشرة للراوي لا يمكن اتهامها بأنها أخطاء. وقع فيها الكاتب، لأنها تخضع لمنطق الاختيار الأساسي لمنهج الراوي العلمي، الذي رأى الكاتب أنه أفضل الطرق لرواية أحداثه (وهي على كل حال ليست كثيرة) وأساسا لتقديم شخوصهم لأوضاعهم الاجتماعية.

وإذا كان لنا أن نحاول تفسير الضرورة التي قادت ديب لاستخدام هذه الطريقة بالذات، فإن علينا أن نتأمل بدقة تصريحات ديب التي قال فيها أنه " أراد إعطاء الكلمة للشعب ودفعه للتعبير عن هويته" (7). إن معنى هذه العبارة هو إدراك الكاتب الواضح لأزمة الشعب الجزائري في ذلك الوقت حيث حرص المستعمر على طمس الهوية الوطنية، وبصفة خاصة وسيلة الكلام / اللسان / اللغة. كان ديب إذن أمام شخصيات لا تعرف الكلام، ولا تعرف كيف تتحدث عن نفسها، كجزء من عدم قدرتها على معرفة هويتها (8).

ولا شك أن الرواية بأجزائها الثلاثة قد استطاعت بالفعل أن تتطرق لشخصيات دار سبيطار وفلاحي بني بويلان وعمال التول بهيمومها ومعاناتها، بل حتى بتحديد أزمته الدقيقة وهي: ما العمل؟. غير أن ما نستطيع أن نلاحظه بوضوح هو أن هذه الشخصيات لم تتكلم هي بلسانها حقا، بقدر ما تكلمت بكلام الراوي / الكاتب، الذي لا نشك أبدا في مدى معرفته بما تريد أن تقول، بما في داخلها. ولكنه يظل في النهاية شخصا آخر غير هذه الشخصيات، لا يمكن أن يعبر عنها كما تعبر هي عن نفسها. ولعلنا لو راجعنا بدقة مناقشة الفلاحين في

حضرة حميد سراج ( في الفصل العاشر من الحريق ) لأدركنا أن الكاتب يُنطق الشخصيات بكلام أعلى من مستواهم أو على الأقل ليس منطق كلامهم .

لا شك أن مسؤولية هذا البعد عن منطق كلام الشخصيات، تترد في المقام الأول- إلى تقنية الراوي العليم المتحاز بوضوح. وإذا كانت هذه التقنية قد أفقدت الرواية الثراء الذي ينتج عن تعدد الأصوات، وحوكها إلى رواية مونولوجية واحدة الصوت على المستوى الفني، فإنها قد تركت نتائج- ربما كانت أخطر- من حيث الغاية الإيديولوجية التي أرادها كاتبها.

إن وعي محمد ديب السياسي / الفني بالمرحلة التي كتب عنها، وبالمهام التي يتوجب على مثقف / فنان مثله أن يقوم به، قد جعلته يقدم لنا هذا العمل الهام كما يقول عمار بلحسن، حيث استطاع ديب أن يكون مثقفا عضوا لهذا الشعب" ينسق كلمات ورؤى المستعمر في كلمة منسجمة موحدة، وُسمت خطاباته في خطاب واحد وحيد هو الخطاب الإيديولوجي الوطني الثوري"(9). غير أن بلحسن نفسه يعود ليلتقد هذا الخطاب- الهجاز محمد ديب- الذي أدى إلى مجموعة من المشكلات في نهاية التحليل حيث أن "التزعة الشعبوية والماضوية والفلاصوية تؤدي بالرواية إلى التذهب بين تصوير الشعب ككلية موحدة منسجمة، والشعب ككثافات وطبقات اجتماعية أي ككتلة متناقضة، إن هذه الظاهرة تنغمنا إلى القول بأن الثلاثية كمحتوى وكإيديولوجيا أدبية تتعرض لتأثير خطابين: الأول يقدر الشعب ويراها ككلية منسجمة موحدة وطنياً واجتماعياً، والثاني يحدد الشعب ويحلل فئاته بمشاور فكري وطبقية على أسس سوسيولوجية وسياسية." (10) غير أنه يحكم في النهاية بأن التعارض الوطني قد غطى التعارض الطبقي (11) نظراً لأن الكاتب كان يسعى إلى بلورة إيديولوجيا حركة التحرر الوطني في الجزائر كحل لأزمته في مواجهة المستعمر.

على هذا النحو يمكننا أن نقول أن محمد ديب قد استخدم وسائل الواقعية من التلميح والوصف والراوي العليم كي يقود شخصياته نحو حل موحد لأزمته هو حل التحرر الوطني، بغض النظر عن تعارضاتهم وتناقضاتهم الطبقية، وبهذا المعنى يمكننا القول بأنه قد مارس- عبر هذا الأسلوب وهذه الغاية الإيديولوجية- قمعاً مقنناً. ففي الوقت الذي يعطي صوته ليتكلم به الشعب، ينتزع هو من هذا الشعب أصواته المتعددة والمتصارعة ليدمجها في صوته هو المونولوجي الإيديولوجي في نهاية المطاف. وهكذا نعود إلى ما بدأنا به: أي واقعية إذن

إستخدم محمد ديب: واقعية بلزك أم المنظور الماركسي لواقعية بلزك كما يقول؟

يرى واسيني الأعرج أن محمد ديب يستحق "اسم" بلزك الجزائر، عن جدارة (12) ورغم أن سياق هذه المقولة التصديدي ينفي كون واسيني الأعرج قد نفى عن المنظور الماركسي، ولكن كونه سقط من الصياغة لا بد أنه يعني شيئاً.

والحقيقة أننا نشعر أن الرواية كانت في معظم الأحيان أقرب إلى واقعية بلزك النقدية منها إلى المنظور الماركسي، ذلك أن تجسيد التناقض قد تقلص في النهاية إلى أحادية صوت ( عبر أسلوب الراوي العليم) وأحادية وعي، سعى أساساً لتجسيد الأزمة، وليس ترك التناقضات تتعمق وتأخذ مداها وتفرض صيرورتها. وهذا الأمر، دون شك يرجع إلى الغاية الإيديولوجية التوحيدية للكاتب كما سبق وأن وضعنا.

إن محتوى شكل الرواية يكشف لنا أعرق بكثير مما يكشف تحليل المضمون أو أقوال الكاتب عن نفسه، ومع ذلك فلو أننا عدنا إلى المقولة الديبية نفسها "بلزك الجزائر بمنظور ماركس" لوجدنا فيها مشكلتين أساسيتين **محتاجان إلى تحليل**. تتعلق الأولى بالجمع بين الهلزاكية والماركسية، ففي تقديري أن مثل هذا الجمع في الصياغة يحمل في ذاته مشكلة التوفيق إن لم نقل التلفيق. فواقعية بلزك النقدية ليست إلا حامل إيديولوجية إصلاحية في نهاية المطاف، بينما مادية ماركس الجدلية فائدة حل ثوري. ومن ثم فهما تقيضان لا يجتمعان هكذا وبهذه البساطة لأن استراتيجيات كل منهما مختلفة عن الأخرى، أو ينهي أن تكون كذلك على الأقل في مدى أحاديتهما أو جدليتهما، مونولوجيتهما أو دIALOGUيتها، قمعيتها أو ديموقراطيتها.

كذلك تشير صياغة محمد ديب "بلزك الجزائر بمنظور ماركسي" مشكلة ثانية أكثر أهمية تلك هي مشكلة الجزائر، أي مشكلة استخدام التقنيات والأساليب الهلزاكية من قبل كاتب جزائري. يرى بلحسن أن "كل الخصوصية التي تطبع الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي تأتي من أنها تستعمل نفس المبادئ الشكلية للتراث الأدبي الأوروبي والفرنسي، أي نفس أدوات المستعمر لتشكيل مجتمع وعلاقات اجتماعية خصوصية مختلفة عن مجتمع المستعمر نفسه وعن إيديولوجيته ورواؤه لنفسه وللتاريخ" (13) ويرى هو وغيره أن الرواية عمل ثوري ووطني (14).

ولعلنا لا نحادل في أهمية رواية محمد ديب على المستويين الفني والإيديولوجي، كما لا نحادل في قيمتها تلك في فترة صدورهما والدور الهام الذي لعبته في تطور الرواية الجزائرية والإيديولوجيا الوطنية الجزائرية في ذات الوقت. غير أننا لا نزعم أن الرواية قد استطاعت أن تحقق الشكل الجزائري من ناحية أو محتوى الشكل الجزائري من ناحية أخرى.

قد يكون من المهم أن نوضح أن مشكلتنا هنا ليست مشكلة كون الرواية كتبت باللغة الفرنسية، ولكن المشكلة هي أن نقل إمكانات الشكل الهلزاكي أو غيره لكي نشكل أو نصوغ به حياة مجتمع آخر، هو وهم وقع فيه معظم رواد الرواية العربية في الجزائر وفي غيرها من الأقطار العربية، حتى الرواد الذين كتبوا باللغة العربية. لقد سبق أن أوضحنا في دراسات سابقة أنه في الوقت الذي ينتشر فيه النوع الروائي في مختلف المجتمعات التي تتحقق لها شروط نشأة ونمو الطبقة الوسطى، فإن الأشكال التي يكتب بها هذا النوع أي الأعمال التي تنتمي إليه، لا بد أن تكون نابعة من طبيعة التجارب الخاصة التي يعيشها كل مجتمع، وبصفة خاصة من قيمه الجمالية (تلك التي أسبناها فيما بعد محتوى الشكل) التي تفرض خصوصيات معينة في تشكيل التجربة. في رواية محمد ديب يمكننا أن نجد في بعض الأحيان القليلة ملامح من القصر الشعبي، غير أن الغلبة الواضحة كانت لتقنيات وأساليب الرواية الهلزاكية كما سبق أن رصدنا. ومثلما كان صوت الراوي العليم الطاغوي قامعاً لأصوات الشخصيات، فإن صوت هذه التقنية، صوت الشكل، كان قامعاً لإمكانات الأشكال الشعبية التي كان يمكنها أن تنتج شكلاً روائياً مختلفاً، شعبياً وعميقاً وخاصة (15).

ليس هذا اتهاماً لرواية محمد ديب، وإنما هو وصف نراه صحيحاً لمعظم الروايات العربية التي ما تزال واقعة في أسر التبعية للأشكال الروائية الأوروبية، وبعبارة عن محتوى شكل مجتمعاتها وقيمها الجمالية. ولعل هذا هو السبب في ابتعاد القراء عنها فنياً وإيديولوجياً باطراد.

\*\*\*

هوامش:

(1) راجع على سبيل المثال كتاب ديبين كراتت الواقعية ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة سلسلة موسوعة المصطلح النقدي، بغداد 1980



- (2) نشرت الأجزاء الثلاثة بالفرنسية في سنوات 1952، 1954 ثم 1957 على التوالي، وترجمها إلى العربية الدكتور سامر الدروبي ونشرت بدار الهلال. القاهرة سنة 1970 أكتوبر ونوفمبر وديسمبر وعلى هذه الطبعة اعتمدنا، وسوف نشر إلى أرقام صفحات الروايات داخل الاقت.
- (3) راجع عمار بلحسن: الإيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر (1920 - 1962) دراسة سرسولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب. رسالة ماجستير مخطوطة. جامعة وهران. قسم الاجتماع 1982 ص 270

(4) يعترف بهذا حتى ميشيل بوتور. راجع كتابه: بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيريس. دار عويدات. بيروت ط2 1982 ص 64

(5) راجع ROBERT SCHOLES; ROBERT KELLOGG :  
THE NATURE OF NARRATIVE, OXFORD UNIVERSITY PRESS-  
LONDON, OXFORD; NEW YORK REPRINT 1571 P 274

(6) M. Bakhtine: La Poétique de Dostoïevsky Traduit du Russe par راجع  
Isabelle Kolitcheff, Editions du Seuil 1971. p. 32-33

- (7) بلحسن. مرجع سابق ص 235
- (8) أدرك كثير من النقاد هذه القائدة لتقنية الراوي العلمي. راجع على سبيل المثال : د. أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية ص 105.
- (9) بلحسن. مرجع سابق ص 208
- (10) نفسه ص 270
- (11) بلحسن ص 272
- (12) واسيني الأهرج - الأصول التاريخية للرائعة الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري. دار الكتاب الحديث. بيروت 1986 ص 76
- (13) بلحسن ص 228
- (14) بلحسن ص 225 وواسيني الأهرج. نفس المرجع ص 76
- (15) راجع انتقاد القراء الجزائريين للرواية في:

roCharles Bonn, La littérature algérienne de Langue française et ses lectures,  
Eduions Nauman, Canada 1982, p. 214

# الدكتورة أمينة رشيد

## استعارة الثورة / الحريق

في

حريق محمد ديب

هناك مفهوم حديث يعيد تقسيم **النمطين التقليديين** للأدب - الشعر، النثر - لمثائل بينهما وبين مجازي الاستعارة، الكتابة (1) وإذا كان الأدب بالفعل مجازاً، للحياة والواقع (2) من ناحية، في ذاته وتكراره لبعض الصور الأساسية (أو لصورة واحدة أحياناً، من ناحية أخرى فينبغي مع ذلك ألا نفرض على النص الأدبي تعريفات مسبقة تحد من حيويته ومن إمكان فهم دلالاته المتنوعة. فمن تصور النقد الحديث، رغم إكتشافه لأدوات تساعد على الفهم الداخلي للنص، أنه أدخل عليه أحياناً نماذج أحادية تحد من ثرائه، بينما القيمة الجمالية للعمل الأدبي هي - حسب رأينا - في لعبها الدلالي والأسلوبي الذي يبرز المكون منه ويعرف بجهول النص. فإذا كان النص الشعري يقوم بالفعل على الإيقاع والتنفيم، وعلى إستعارة الصوت والصورة والمعنى، أي على جميع مستويات التكرار، ويقوم النص الروائي على التقدم الخطي والتصوير الكئني، في علاقة الجزء بالكل التي توصل الرسالة الأساسية للنص، فهناك أيضاً إيقاع وتصوير مجازي في التكرار الروائي، يكسر من حدة التمييز "الجهاكسوني"، كما تستطيع أن تجد في النص الشعري حكاية ما - وخاصة في الشعر الحديث - تتقدم خطياً مع نمو القصيدة. ولكننا لن نهتم هنا إلا بالمثل الأول، أي النص الروائي.

يبقى أن هناك إختلافاً أساسياً بين التقدم الخطي للرواية والتكرار العائري للقصيدة، يجعلنا نتكلم عن شاعرية بعض الروايات والحكاية المتضمنة في بعض القصائد تقدم رواية الحريق لمحمد ديب - وهي الجزء الثاني لثلاثيته الشهيرة - نموذجاً نادراً لمزج المجازين. فنجد فيها

الكتابة التي تميز الرواية الواقعية- فكل جزء منها يعبر عن كلها- وكل حدث كل شخصية، كل وحدة أسلوبية، تذكرنا بالرسالة الأساسية للرواية الفقر، الإستقلال، الإستبطان من ناحية، الوعي، التضامن، الثورة، من ناحية أخرى. فتنمو الرواية عبر الصراع بين القوى المضادة، في النمط التقليدي لرواية التكوين، من الجهل إلى المعرفة ومن السلبية إلى الفعل. ولكن ما يميز رواية الحريق هو في الأساس إستعارتها، أو شاعريتها بالمعنى الجاكسوني! فالحريق استعارة ممتدة، منذ عنوان الرواية وهدمًا من حدثها الأساسي الذي يقع في جزأها الأخير، وفي صورها الجزئية، كي تقدم دلالة الثورة التي يعد لها النمو الكتاني للنص فهي التردد بين الإستعارة والكتابة نرى القيمة الجمالية الأساسية للرواية .

فالحقل الدلالي للحريق ثرى ومتواجد دائما كاتخط الإستعاري للثورة التي تخمر في النفوس وفي حركة الطبيعة وفي تعاقب الفصول وتمثل الحريق أيضا في التسلسل الكتاني للرواية، إذ أنه يتلو الإحتراب كالحادث الأساسي للحكاية المروية وما نريد أن نظهره من خلال تنبها للإستعارة هو أن حقلها الدلالي والرمزي منبع القيمة الجمالية للرواية وسر إيقاعها الشعري وسبب بقائها في تجاوز وإختراق دلالتها الآتية، المرتبطة باشتداد الثورة الجزائرية في الخمسينيات. فإذا كان حدث الإحتراب حدثا واقعا، أو التصور لعدة أحداث عاشتها الجزائر فيما سبق الثورة من زمن اشتعال (3) فالإستعارة تصحب وتخرق هذا الحدث في آن واحد، في تصوّره وفي الإهتمام عنه عبر المسافة الجمالية. فالإستعارة تتخلل جميع مستويات الرواية، من حبكة إلى شخصياتها لتكون بؤرة زمكانية وجمالياتها، كي تصل بنا إلى بناء القيمة في الرواية والرواية كقيمة.

فالرواية تقدم قيمة في بنائها على نموذج روايات الواقعية الاشتراكية: الأزمة، الوعي، التضامن، الثورة. وفي هذا النموذج وصلت قيم وأسلوب الرواية الثورية لمثليتها، من القراء اليساريين في الأساس. واستطاعت مع ذلك أن تتجاوز هذا المثلي لتبقى ضمن روايات كبيرة: عنائيد الغضب لجون شتاينيك، كيكلو لجورج أمادو، حكام الندى لجاك رومان، وغيرها من الروايات الكبيرة التي ظهرت في العالم، في خضم سنوات التحرر الوطني والحلم الاشتراكي. وإذا كانت الرواية قد تجاوزت محدودية زمانها لتصل إلى جمهور عالمي من القراء، فهل إستوعب قازها المحلي خطابها عن الثورة، وهو المعنى الأساسي لها، في لفتة اليومية المختلفة، أم استمر إستقبالها في دائرة القراء العالميين للأدب في أدبيته ومثلت

إستعارتها الرفيعة حاجزا بينها وبين القارئ الجزائري نفسه؟ نأمل أن يلقى تحليلنا لإستعارة الثورة/ الحريق بعض الضوء على هذه التساؤلات.

## I الإستعارة في الحدث الروائي

I - I . الحبكة رغم وجود الكثير من الشخصيات الفعالة والمكتفة الحضور في النص، فالفاعل الأساسي هو عبر الحريق الفاعل الجماعي (l'actant collectif) - فهناك مجموعات من البشر يعيشون في الريف الجزائري: فلاحون بلا أراضي يعملون باليومية ملاك صغار، مستوطنون فرنسيون استولوا على أراضي الجزائريين، وتصور الرواية الصراع بين هؤلاء كلهم. فهناك صراع أساسي بين الجميع والمستوطن الفرنسي (إلا الحائن "قرة") وصراع ثانوي بين الفلاح الأجير والآخر المالك للأرض. ففي غمهاا الكتان تصور الرواية في بطة تطور وعلى هذا الفاعل الجماعي:

"Tout le pays étouffait dans des bruits clandestins et chuchotés" (p.63).

"أن البلد كله يتهاشم في السر" (ص. 105)

"les gens de bni bonblien vivaient dans une attente fiévreuse" (p.134) "إن فلاحي بني بوبلان ينتظرون على قلق محموم" (ص 222)

"Une pensée impérieuse les poussait au avant dans un flux de marée" (p.139)

"إن اندفاعا قوية، عارمة قد حملتهم إلى الأمام كأنهم من البحر" (ص 241)

ويمثل الإضراب الفعل الروائي:

"L'ordre de grève vole à travers la campagne" (123)

"انتشر الأمر بالإضراب في جميع القرى" (ص 214)

قد رجعنا إلى النص الفرنسي المنشور في paris , seuil, 1954 والترجمة لسامي الدويبي الصادرة في دمشق 1961

وجمع هذا الإضراب ألفا من المضربين (ص 124) وأعقبه الحريق الذي نظمه المستوطنون (فصل 21 و 22) . وسرعان ما يتحول الحريق الإجرامي إلى "العقيدة الرمزية للرواية (4)"، حسب عبارة جاكولين أريو، ومعطيا، في رأينا البعد الإستعماري للثورة / للحريق:

"لقد شب حريق، ولن ينطفئ هذا الحريق في يوم من الأيام. سيبطل هذا الحريق يزحف في عمائة، خفيا مستترا، ولن ينقطع لهيبه الدامي إلا بعد أن يفرق البلاد كلها بلاكاته" (ص 225-226)

"Un incendie avait été allumé, et jamais plus il ne s'éteindrait. Il continuerait à ramper à l'aveuglette, secret, souterrain, ses flammes sanglantes n'auraient de cesse qu'elles n'aient jeté sur tout le pays leur sinistre e'clat" (p.130)

ومن الحدث الكناية في مجاز الرواية:

"Les fellahs n'avaient pas Allumé ce feu," (p.142)

"إن الفلاحين لم يضرعوا النار"، (ص 241)

نتنقل تدريجيا إلى إستمارة الثورة / الحريق

"غير أن هناك شيئا كان الناس يحسون أنه آت من بعيد... وهو موجة من الأعماق لعلها كانت تستحيل إلى عباب هائل.. إن هذه الموجة تقترب شيئا فشيئا"، (ص 250)

"Mais quelque chose que l'on sentait venir de loin, une lame de fond qui se transformerait peut être en une vague géante s'approchait insensiblement", (p.143)

ثم :

"وقبل ذلك كان ضرام مسعود ما يزال يتابع سيره المظفر من شجرة إلى شجرة، فكل شجرة من الأشجار الآن مشعل يهتز ويتسرج"، (ص 202)

"En attendant, un embrasement furieux entreprenait sa marche,

en triomphe, d'arbre en arbre, et chaque arbre était une torche  
crévante

1- ب الشخصيات وفي كثير من الإستعارات المعتادة يتسع الحقل الدلالي إلى وصف  
الشخصيات فالرجوه محروقة من شمس الصيف (تقرأ ونار الثورة):

1- انظر في أعمال "رومان جاكسون" الكتابات الخاصة بمجازي الإستعارة والكتابة، ويقدم  
المفهوم في:

R. JAKOBSON "Deux aspects du Laugage et deux types  
d'aphasic" dans essais de lingiustique Générale paris, les edision  
de minuit 1963, r.I Rp. 66-7-

في هذا المنطق، تقوم الإستعارة أي الشعر على علاقة استبدال بينما تقوم الكتابة أي النشر  
على علاقة تمازج؟- أنظر:

J.Ricoeur, la metaphore vive, paris, les editions de minut, 1975.

J. ARNOUD , LA LèTTérature maghrebine de أنظر 2  
LANGUE

française, puBLiSUD, 1986, P. 171, n. 24

3- نفس المرجع، ص 82، 180 p

4- أخذنا مفهوم "الزمكانية" عن أعمال ميخائيل باختين (le chronotope)

وخاصة من كتابه: pallinard, 1979

Gallimard, 1979

esthetique et theorie du roman paris Gallimard, 1979

5- في مفهوم القيمة الجمالية، أنظر

J.MUKAROUSKY, aesttie function, norm and value  
as social facts, u.s.a., An arbor, 1970

F.JAMESON, Marxism and form, princeton., NEW  
JERSEY, 1971

6- انظر سيد البحراوي في بلورته لفهوم "محتوى الشكل": "من أجل مضمون قومي  
للأشكال الغنية" في أدب ونقد، نوفمبر 1988 العدد 42

7- انظر "جاستون باشلار" في:

G.BACHELARD, la tene et rêveries de la vo-  
lonté, paris, corti, 1948

1 Fontamara, paris, prasset, 1967, p. 45 - 8

9- على موضوع آحادية الأسلوب وحركة الواقع، انظر: قبصل دراج، "المنطوق وجنانوف:  
أدب الأفراح، أدب الأحزان" في الواقع والمثال، بيروت، دار الفكر الجديد، 1989

10 - انظر: ch.Bonn, la littérature algerienne de la langue française:  
et ses lectures, canada, naaman, 1974

ومقدمة جمال الدين بن شيخ بهذا الكتاب الذي يشير فيها للطبيعة الأيديولوجية الضرورية  
للأدب الجزائري في هذه الفترة .

"Il était grand, brûlé" (p.59) ( ص78 )

"وحجمه الطويل ضامر، محراق الشمس، حزين" .. (ص82) والشعلات تبدو في العيون  
المختلفة:

"une faible lucur" .... (ص16) (p.14) "une faible lucur"

"إتسامة تلعب في نظره الغريبة" (ص10) .... (p.14) "la petite flamme in-"

"solite

"une lueur verte brillait dans son regard" (p.66) "وكانت نظرتة ملتزمة  
ببريق أخضر"، (ص110)

"une faible flamme de haine" (p.172)

"ورمضت في نفس الطفلة شعلة من كره"، (ص299)

Les premières lueurs de la fièvre qui se levait dans ses" (p.184)

"yeux

"وفي هذه اللحظة كانت الأشعة الأولى من الحس التي تصعد إلى عينيه"، (ص216)  
وتسمع طلقات الفرع أو الضحك أو حكي النساء.

"مشاعل من الفرع"، (ص10) (p.10) "phlambées de joie"

"وكان ضحكه يتفجر صاخبا"، (ص10) (p.10) "Son rire explosait"

"أن أصواتهن المتفجرة المتكررة تهدم عذوبة الصباح السياحي"، (ص272) أما القلوب"  
فتفلى غضبا: Par des enplosions répétées, leurs voix mettaient en  
pièces la piéte douceur du matin (p.156)

"واحتقر قلب قرة غضبا"، (ص101) (P.61) "son coeur boullonnait"

"أو تحترق كالجمر"، (p.123) "son coeur calciné comme un charbon"

"وهذا قلبه الآن، وقد تكلس كالقمح"، (ص212) وتحترق النفس البشرية إذلالا: فعندنا ينظر  
الرجل الفرنسي المتحضر، النظيف، ماسكا بيد ابنه، إلى عمر:

Aussitôt celui-ci s'éprouva une brûlure insupportable, une  
hante, et une humiliation subites le traverserent comme une  
déchirure", (.165-6)



"سرعان ما شعر عمر بنار تحرق جمجمته حرقا لا يطاق. إن إحساسا بالعار والمذلة يسرى فيها سرعان التمزق على حين فجأة، (ص287)

أو تعالى من آلام التعذيب في السجن:

"فقال حديد بتأثير الصدمة، وقد انتقد وجهه بعد أن ظل إلى ذلك الحين شاحبا... وكانت الغريبات تدوى في رأسه، في جمجمته. قاستولي عليه خدر أصبح لا يحس وجود أنفه، ولا عينيه غير أنه يشعر بأذنيه محترقان احتراقا وكان دمه يسيل رطبا حارا". (ص184-185)

"son le choc la face d'hamid,essauque jusque-la s'alluma... les corps sonnaient dans sa tête dans son corps,l'envallussait.il ne sentait plus son nez,ses yeusc,mais les oreilles lui brulaient Humide et chaud,son sauf ruisselait"(p.107):

بهشما تدخل الحريق (الثورة!) في قلب الناس:

"Il penetrait avec une force de torant dans le coeur des yeus", (p.128).

"وينفذ إلى قلوب الناس بقوة كقوة السيل" (ص222).

## 2- إمكانية (5) الإستعارة

وإذا هدت هذه الإستعارات التي تقابل بين الحزن والحرق، وبين الأمل والشعلة، كأجزاء كنائية لإستعارة الثورة بالحريق، وإذا كانت في حد ذاتها مبتذلة إلى حد ما، فهناك زمان-مكانى يحدد عالم الرواية وإيقاعها الشعري وخصوصيتها الجمالية، أي جمالياتها. فالزمان، كما نعرف، حركة المكان. نستطيع أن نستخرجه في هذه الرواية عبر الكثير مع العلامات الزمانية. وإذا أشرنا إليها عبر تحليلنا فسوف نركز في الدرجة الأولى على وظيفتها في الإيقاع الشعري الذي تعينه إستعارة الثورة بالحريق. فإذا كان مكان أحداث الحريق يحدد بدقة بين القرية والجبل والمدينة، بين أرض المتوسطة وأرض الفلاح،

ف نجد الزمان يتخلله ببطء وثبات، زمان الثورة الريفية في إنتاضها ورقودها، في إشعالها وإحباطها، تدل عليها الكثير من العلامات التقييمية. نستطيع أن ننهي من خلالها زمكانية

الرواية، وتدور هي أيضا حول إستمارة الثورة الحريق في نفس ملحقى يذكرنا بوصف راوى عنايد الغضب لأمرىكا الواسعة في فضائها الجغرافى من الشرق إلى الغرب، وزمنها التاريخى

عبر حويلات قصة اغتصاب أرضها، يبدأ راوى الحريق بوصف المنطقة كلها المحيطة بمدينة "تلمسان"، ريفاً وجبالاً، وتغيق الأفق فجأة إلى بلد جوفاء وكتيبة:

"وراحها فوراً، تنهبط أرض خلاء. تناثرت عليها جبال حزينة أنك لتدرك من الشعور القوى الذى تمناه في هذه الأماكن، إنك اجتزت حدوداً، ونفقت إلى عزلة" (ص6)

"sans transition leur succède un pays désertique semé de inonts lugbres au sentiment aigu qu'on ressent dans ces parages on devine qu' on vient de passer une frontière, qu' on pénètre dans le solitude", (p.7)

فهذا الحزن وهذه العزلة هي من علامات سلسلة "جبال بنى بولان" التى تعمّن لخصاء الفلاحين الفقراء في الرواية. وسوف ترجع لجماليات كثنائية لعزلة وصمت هؤلاء. في فترات إحباط الوعى الثورى، وهي من العلامات البارزة كجماليات الرواية.

ويحدد هذا المكان عبر تعارضى: أحدها مع أرض الفلاحين الملاك أو الفرتسين الذين اغتصبوا أرضهم والثانى مع المدينة. وهذا المكان يوجد، حسب الراوى، خارج العالم، أى العالم المتحضر. وهو تعارضى لمجد في كثير من "روايات الأرض":

"إن هؤلاء الناس يعيشون على أطراف الوهدان الصالحة للفلاحة، المعلقة في الجبال، النائية الآن عن العالم، رغم أن المسافة التى تفصلها عن تلمسان لا تزيد على ثلاثة كيلومترات"، (ص6).

"ces hommes vivent à la lisière des bras-fonds cultivables, fiscés sur la montagne, déjà relègués du monde. pourtant trois kilomètres seule ment les séparent de Tlemcen", (p.8).

سوف تدور الأحداث في فضاء المستويات الثلاث للمكان: المدينة، الأرض المفتوحة، أرض

الفقراء، في تحديد كثنائي بين الشخصيات والمكان والأفلاقيات، فالملكية تولد الشراسة مع الرغبة في الاحتفاظ بها وتولد الأرض الجوفاء الفقر والهوس، أما الوعي الثوري فينتج عن التضامن وينتجه بدوره.

ويلعب الزمان دور المحرك لهذا المكان يرد "كومندار"، وهو أحد الأبطال الإيجابيين للرواية، الذي يروي تاريخ أرض الجزائر:

منذ مائة سنة (ربما أكثر من ذلك وربما أقل) لم يكن أحد هنا البتة، (ص106) ذلك أن بني بولان لم يكن له وجود

"Il y a une centaine d'années peut-être un peu plus, peut-être un peu moins, il n'y avait personne ici. C'est qu'en ce temps-là Bni Boublen n'existait pas encore!", (p. 63)

ويطو ذلك تاريخ هذه الأرض، إحتلاك الملاحين الصغار لها ثم إغتصاب الفرنسي، فرض القانون الجديد وتحول شعب بأكملة إلى غريب وشارد، غريب على أرضه نفسها. وفعل الزمن فعله، وتأتي صور كثيرة لحركة الزمن لها لم تهتم إلا بتلك الصور التي تظهر قاتل إبقاعها مع قاتل الفعل الثوري. تبدأ الرواية في صيف 1929 كما يقال منذ أول صفحاتها. ويعتد هذا الصيف في إبقاع بطي.

(p.99)

"L'été 1939 s'étira à n'en plus finir"

طال صيف 1939، (ص. 171)

ويحاكي السرد هنا التوقف والخلل:

"جمد النهار على تأمل الفتى:

الطيور بين أوراق الأشجار،

الركون والدعة، دقات تسمع من بعيد، همهمة رتيبة: ساعة من العصر في الفضاء الساكن الحميم، (ص. 121)

"le jour s'immobilisa sur la méditation du garçon. les oiseaux dans les feuilles, la quiétude, des coups frappés au loin, un bourdonnement monotone: une heure de l'après- midi dans la tranquille intimité de l'espace, (p. 74)

وأغسطس شهر النضوج الممتد، طويل، بطيء، يتخلله الحر والسكون. وتنضج مراعاة عمر وزهور كما ينضج في تطور الرواية وإبقاعها الوعي الثوري، بينما الزمن- الإطار هو زمن فقر وبؤس:

"Il y a quinze jours qu'on n'a pas eu une goutte d'huile à la maison". (p. 142)

فمنذ خمسة عشر يوماً لم نر قطرة من الزيت في بيتنا". (ص. 124)  
وفجأة مع الإضراب يختلف المشهد ويتحرك المكان:

"وبعد ثلاثة أيام كان ألق عامل، في "حنايا" وحدها، قد توقفوا عن العمل. ونظم عمال "تجريبية" صفوفهم أيضا واستعد عمال "عين الحوت" و"طه ماميت" للإقتداء بالمضربين. كان الإضراب يتسع شيئا فشيئا". (ص. 215)

"Après trois jours, à Hennaya seulement, ils étaient un millier qui avaient suspendu tout travail. les ouvriers de Négrier s'organisaient à leur tour. prêts à les suivre, il y avait encore ceux d'Ain el- Hout et de tahamamit la grève gagnait de proche en proche". (p. 124)

ويلعب وصف الطبيعة دورا مهما، وربما أساسيا، في بناء وتحديد إمكانية إستعارة الثورة /الحريق، في إستعمال كنهات: الحر، الجفاف، التعطش، الحريق- وتغدو هذه العلامات الكنائية كلها حقلا دلاليا واحدا: الحرارة التي تملو وتشتد، وتشعل النفوس، وتنضج بذور الطبيعة والأرض كلها. وتلتقي الكناية باستعارة الثورة /الحريق.

تقتل الشمس مثلاً علامة أساسية في الحقل الدلالي- الشمس في غروبها، أو حرارتها وهي في قمة النهار، أو شروقها، أو بياضها في الشتاء:

"وسطعت الشمس لحظة أخيرة، وأحاط الهواء الحار بالنرى. إن ضوء النهار يصعد على الجبل شيئاً فشيئاً نحو القمر، ومالئ القسق أن خيم. إن شعوراً بالسكونية يربن على قلب عمر. وما انفك الظلام يزداد كثافة في المشرق. إن موقداً بلا شعلة كان يحرق الأراضي والجبال في الشرق، ثم هو الآن يتجمع على نفسه كورقة تحترق. (ص. 10)

"le soleil flamboyant un dernier instant; et l'air ardent entoura les cimes. Insensiblement la lumière du jour remonta le long de la montagne vers les sommets; ce fut bientôt le crépuscule. un sentiment de quiétude s'empara du cœur d'omar. la nuit se condensait. de plus en plus à l'est. un foyer sans flamme qui incendiait les terres et les nions, à l'orient se recroquevillait comme une feuille qui se consume lentement." (p. 10)

يمتلاً الحقل الدلالي بالشمس المارقة، والشمس البيضاء، والشمس الباهتة- وتستكمل "شظايا الضوء"، والأرض الجافة، و"الأرض المحروقة". وتصبح هذه العلامات المرئية، إرشادات صوتية: فرقعات النار وحرق الأخشاب والفصوص الجافة. والزمن زمانان: زمن الفصول المتتالية ونضوج الوعي الثوري، كما رأينا، وزمن رثابة الأيام المتتالية، زمن اليوم الممتد، في فصل الشتاء، بعد الإحباط، وتكسير الإضراب:

"الأرض التي تلغضها شمس كانون الثاني تستسلم للموت ببطء شيئاً فشيئاً.... يهبط الليل فينام الناس مغمورين بهذا الجو، جو شي. يموت، حتى إذا إستيقظوا في الصباح تشوقوا إلى هطول المطر، (ص. 202)

"la terre grignotée par le soleil de janvier se laissait mourir lentement... la nuit venue, on s'endormait dans cette mort de quelque chose. chaque matin on se réveillait avec la prescience de la pluie", (p. 174)

"أيام الشتاء الحزين الذي تسطع فيه الشمس تدور فوق الأرض الصفراء الحمراء في بطء لا يطاق، (ص. 202)

"les jours d'un triste hiver ensoleillé tournoyaient avec une intolérable lenteur audessus de la terre jaune, rouge", (p. 175)

ويتخلل حزن الشتاء فضاء البشر، تاركا آثاره في صمتهم وغريبتهم، وفكرهم وحركتهم. فما بعد الحريق يرجع بنا إلى فراغ الصحراء والعزلة والجفاف الذي يعيشون المكان في بداية الرواية: "وانتشر الصمت. إن الهبوت تهدو في الأيام التي أعقبت الحريق مقفرة لأحياء فيها. الصمت وحده يرين، الصمت وحده. إنه يهترق حياة الناس من طرف إلى طرف، ويهزج عبر تأملاتهم، ويلبد حركاتهم، أي فقر الاشياء لأحد. صمت ووحدة"، (ص. 204)

"le silence s'étala encore, dans les journée qui avaient suivi l'incendie, déjà, les maisons ne donnaient pas beaucoup signe de vie: avec la sécheresse elles s'étaient cadénassées, et le silence pavoroait, le silence seul. il tronait de part en part l'existence des gens, rampait à travers leurs réflexions, feutraient leurs gestes- quel désert! rien personne, silence et solitude", (p. 175)

وهذه الشعرية، هذا الصوت الغنائي الذي يملأ الرواية، ويبدو كالسمة الأساسية لجمالياتها. هل نستطيع إذن أن نسميه الصوت الواحد والوحيد لنص الحريق؟

## 2- الإستعارة في جماليات رواية الحريق

### بين القيمة والتقييم

- يمكننا توحيد الحقل الدلالي أن نستخرج جماليات رواية الحريق من دلالات إستعارة الحريق/ الثورة. وتعني هنا بالجماليات، تلك المنظومة الشكلية التي تكون خصوصية الرواية. فنجدها تستند في الأساس إلى العلاقة العضوية بين القيمة المشار إليها عبر الكلمات المتناثرة في النص وبين التقييم، أي الوسائل الشكلية التي تعيد نظام القيمة وتنتج القيمة الجمالية التي تصل إلى ملتقى النص. فالقيمة الجمالية، في رأينا، ليست شيئا ثابتا موضوعا في

النص مثل الكلمات التي تكون مادته وعلامات طبعه (6)، بل شيئا يبنى من خلاله علاقة المضمون والشكل (7)، من ناحية، وقراءة القراء المختلفين، من ناحية أخرى، وما نسميه هنا "القيمة"، هو الإيجابي في مضمون النص، المتفق عليه على أنه الشيء الأفضل أو المثالي في أيديولوجية النص، أما "التقييم"، فنجدّه في الوسائل الشكلية التي تكون بنية النص الجمالي، أي هنا رواية الحريق. وهكذا تنتقل من الأيديولوجية في النص إلى أيديولوجية النص وجمالياته. فإذا كانت النصوص جميعا لها علاقة بأيديولوجية خارج النص، معلنة صراحة أو مخفية - وهنا العلاقة واضحة بين الحريق ومعركة الجزائر التحررية ضد الإستيطان الفرنسي في الخمسينات - فهناك وسائل وأدوات شكلية تعيد فهم الأيديولوجية عبر ما نسميه "أيديولوجية النص"، وهي الإيديولوجية المركبة التي تتجاوز الرؤية الأولية التي تكونها في قراءة أولى وساذجة لكلمات النص. فلنرى أولا ما هي القيمة التي نستطيع أن نستخرجها من الكلام النص (كلام الراوي والشخصيات الإيجابية)، ثم ندرس القيمة، أي القيمة الجمالية التي يحملها النص في شكله، ونستخرج أخيرا جماليات النص من العلاقة بين كليهما.

2-1. القيمة - في نص الحريق، كما في غيره من النصوص العظيمة لتبار الواقعة الإشتراكية توضح القيمة في كلام مستقر للراوي.

"أنه يعرف الآن أين تبدأ الأشياء - على وجه الدقة، يعرف الآن أين يقع ذلك الخط الذي بعده لا يجوع الإنسان، والذي قبله يشعر بحرقه في دمه ويشد لا تفارقه"، (ص2-32)

"Il savait maintenant où se faisait le juste départ des choses, par où passait la ligne au-delà de laquelle on cesse d'avoir faim, au-delà de laquelle on ressent cette brûlure, dans le sang et la violence qui l'accompagne", (p.23)

نلاحظ أولا هذه "الحرقه في الدم"، وهي علامة من العلامات الكنائية التي تؤكد عمومية إستعارة الحريق في النص. وفي نفس الأسلوب المجازي الخاص بالنص، يوضح الراوي بعد ذلك مفهومين أساسيين له: الأرض والثورة "ذلك الخط" إنما ترسمه وتعطيه في آن واحد. أمواج المزارع، وأوراق الشجر، ونبهضات الينابيع، وسط المراعى"، (ص23)

"Cette ligne, la ronle ondulée des culture et des frandidions, le

potmis des sources, les nappes des pâturage, la tracaient et la couvain tant à la fois,"(23)

سوف نرى بعد ذلك الأهمية الرمزية لحركات الطبيعة هذه وخاصة المجاز "النبوع"

تشير علامات كثيرة في النص إلى أهمية الأرض وعضوية العلاقة بين الإنسان والأرض، منتجة لتنامي واضح مع النصوص العالمية التي تعبر عن هذه العلاقة: عنائيد الغضب جون شاهينيك، فونتمارا الإجنازيو سيلونة، الأرض لإيميل زولا والأرض لعبد الرحمن الشرفاوي، الخ. يستطيع الإنسان، حسب أخلاقيات هذه الروايات، أن يبيع كل شيء إلا الأرض (ص 21)، ملكية الأرض نعمة من عند الله (ص 21-22)، "احترم الأرض سوف تحترمك

"(ص 22). وكما في كثير من "روايات الأرض" ترد إستعارة الأرض-الأم، الأرض الفياضة، الخ (وهي في الغالب من الإستعارات العالمية في الخيال الإنساني، كما كان يرى جاستون باشلا):

" الأرض امرأة... سر الإحصاء واحد، في أخاديد الأرض وفي أرحام الأمهات على السواء... والقوة التي تخرج من الأرض أثمارا وسنابل وهي بين أيدي الفلاح"، (ص 29)

"La terre est femme, le même mystère de fécondité s'épanouit dans les sillons et dans le ventre maternel-la puissance pui fait jallir d'elle des fruits et des épis est entre les mains du tellah", (p.27)

ويتلو ذلك علاقة التشابه بين الجنس وحركة الطبيعة، ممارسة الحيوان للجنس واكتشاف الإنسان للرغبة الجنسية، فتشعل ولادة البقرة الفريزة الجنسية عند "قره" ورغبته في "زهود" أخت زوجته الصغيرة، وهنا يذكرنا المشهد بنفس الفعل في رواية الأرض لإيميل زولا، حيث يغازل "بولو" "كيمز"، وهي أخت زوجته الصغيرة في إطار مشهد ولادة بقرة. إن العلاقة بين الإنسان والأرض والحيوان من العلامات الكتابية لروايات الأرض:

"والحق أن هؤلاء الرجال الذي يراهم أمامه، لهم كل ما للأرض التي أنبتتهم من مظهر ولون وحتى رائحة" (ص 89)



" Les hommes qu'il voyait en face de lui avaient réellement respect, la couleur et même l'odeur de la terre dont ils étaient issus", (p. 59)

والفلاحون، حسب كلام الراوى، يشبهون بعضهم البعض في العالم أجمع، وضمهم هو، هو، علاقتهم بالأرض هي. هي. ولا يختلف إلا غط التقويم الذي لجمه إيجابى في الروايات الإشتراكية (إلا فيما يخص الشخصيات المعتمدة سينة، مثل "قره") وسلمى في روايات الواقعية النقدية مثل الفلاحون لهلاك والأرض لزولا، فالفلاح يفهم الفلاح في أي مكان من العالم، أو، حسب راوى فونتسار: قبيهما لغة قومية واحدة (9)

ويقول "ابن أيوب" وهو إحدى الشخصيات الإيجابية في الحريق، وصفه الراوى بالرجولة حقا - "إلا أن بن أيوب لرجل، أنه رجل حقا"، (ص 71 في الترجمة العربية):

- "إذا تركتم أرضكم، فإن أولادكم، وأحفادكم، وأولاد أحفادكم، إلى آخر جيل من أجيال ذرياتكم، سوف يحاسبونكم حسابا عسيرا، إذا تركتم أرضكم قلن تكونوا جديرين بهم، ولن تكونوا جديرين بهذه البلاد، ولن تكونوا جديرين بالمستقبل"، (ص 71)

" Si vous abandonnez votre terre, elle vous abandonera. Vous resterez, vous et vos enfants, misérables toute votre vie," (p. 47)

ويتجدد الانفجار:

إذا تركتم أرضكم تركتكم فعشتم أنتم وأبنائكم بؤسا، إلى آخر الحياة

Si vous abandonnez votre terre, elle vous abandonera. Vous restez vous et vos enfants, misérables toute votre vie", (p.47)

إن الأرض لمن عمل فيها، وشاق من أجلها، ومات لإتقانها. كما في " روايات الأرض" الأخرى، فالعلاقة عضوية بين الإنسان والأرض، أو على الأقل في غطها التقليدي. ويخفف هذا الشعار كالعلم الذي يقود النظام المضموني للنص والذي ينطقه بطل إيجابى آخر، «كومنذار»:

«... هذه الأرض التي سقوها بحرقهم وبدمائهم»، (ص 108)

... "Cette terre qu'ils avaient arrosée de leurs sueurs et de leur sang", (p.64)

سبق أن رأينا كيف أن الإضراب ثم الحريق يمثلان الحدين الأساسيين للنص في حركته السردية وفي بؤرة إستعارته وسند هذا المعنى الكثير من الأقوال المنطوقة في النص. وتأتي دلالات الثورة بشكل مركزي في «كومندار» الذي يأتي على لسانه تاريخ الجزائري، الواقعي والأسطوري.

وبداً تاريخ الجزائر في هذا القول مع أسطورة مدينة المنصورة الجزائرية التي قاومت الدمار. وهناك رمز الخيل الأبيض كحجاز لمعركة الشعب، وهو ذكرى دائمة في خيال الفلاحين: "galope cheval du peuple" (p. 2) وستنتج «كومندار» في حلم ملحي، متنبأ لمسيرة الشعب:

٣ ومنذ ذلك الحين، أصبح الذين يلتهمون لاتفهم مخرجاً، الذين يبحثون على أرضهم مترددين، الذين يريدون أن يتحرروا وأن يحرقوا أرضهم، أصبحوا يستيقظون كل ليلة ويدون آذاتهم منصتين، أن جنون الحرية قد صعد إلى رؤوسهم من دا يحرك يا جزائر / إن شعبك يمشي في الطرقات يبحث عنك (ص 28-27)

" Et depuis ceux qui cherchent une issue à leur sort, ceux qui, eu hésitant, cherchent leur terre, qui veulent s'affranchir et affranchir leur sol, se réveillent chaque nuit et tendent l'oreille. La folie de leur liberté leur est montée au cerveau. qui te délivrera, Algérie? Ton peuple marche sur les routes et te cherche", (p.26)

وهناك رموز لدوام الجزائر ودوام شعبها منذ الأبد تمثلها شخصية «أم الخير» الواقعية، الأسطورية، التي تعرف الماضي وتحكيه في كلمة تخرق عظمة الليل الساكن:

«ان حياة الجدة أم الخير يرجع عهدها إلى تلك الأيام المتوحشة، أيام الحرية، التي سبقت مجيء الفرنسيين ان أم الخير عليه ما كان عليه ماضينا (ص 41)

"La vie de Grand mère Moul Kheir remonte aux jours samonques de la liberté, avant l'arrivée des Français. Moul Kheir

se tient comme un roc sur ce qui fut notre passé", (p. 29)

«أنا هو ماضي الفلاحين، ولكنه أيضا ماضي الذي كان ماضيكم». (ص. 4)

Passé de fellahs, mais aussi de l'Algérie, qui fut le tien", (p.29)

أما التاريخ فهو تاريخ استيطان الجزائر واغتصاب أرضها وطرد شعبها من الأرض. كما رأينا. وبملا النص بإشارات إيجابية للثورة الآتية بأمواجها العارمة. كي تحرر هذا الشعب. تبدأ الثورة بالمعرفة الجيدة للعدو. القومي والطبقي:

وهذا هو بيت الفرنسيين. بيت المستعمرين الذي يملكون كل شيء. الأرض وبيادر الحصاد. والأشجار. والهواء. والرجال فوق ذلك كله. وكذلك الطيور. وربما كانوا يملكونني أنا أيضا». (ص156)

"Voilà-là bas la maison des Français, les colons à qui tout appartient, terre, maison, arbres, et aurs, et les oiseaux et moi-même sans doute", (p.74)

وتصل وتصل إلى وعي كامل بتاريخ طويل من الإغتصاب والإحتلال والإذلال. لكن المستقبل للرجال. كما يؤكد عليه النص. المستقبل للثوار. مع الإرادة يستطيع البشر أن يغير الحياة. وتنتشر القوة. وبعم الوعي جميع المدن والقرى كلها:

«فإنما المهم أن يعرف المرء ماذا يريد. فإذا وجد في الريف وفي المدينة على السواء. رجال ينهضون ليشقوا الطريق إلى حياة جديدة. لم يكن ثمة فرق بين المدينة والريف». (ص.4)

"Le plus important est de savoir ce pu'on veut faire. S'il se trouve des hommes à la campagne comme à le ville qui se lèvent pour frayer le voie à une nouvelle enistence; alors il n'y aura plus de différence entre la ville et la campagne." (p. 29)

إن قضاء الثورة هو. كما حددته زمكانية الرواية. فضاء جماعي. ويتردد الأسلوب المعبر عن الجماعة: «toute la campagne» («جميع القرى»). «toute là région» («المنطقة كلها»). متصورة. «بريا». «صقصف». ويحدد هذه العبارات الشاملة أخلاقيات

النص وأيديولوجيته، ويليهما تفاؤل عظيم:

Une force redoutable

« سيصبحون قوة رهيبة ». (ص 108)

"va devenir la leur", (p. 64)

والناس متجمعة حول « كومندار »، تفهم كلامه، وتشاركه الأمل والوعي، وعظيمة هي قوة هذه الجماعة:

« إن هؤلاء الرجال المنتشرين في كل اتجاه يوحون إليه بالصداقة أنهم الآن صامتون، أنهم يسمعون كلام كومندار ويفهمونه ولكن طاقتهم الرهيبة تحملهم على الصمت، أنهم يعيشون حول كومندار، والأمل يستحثهم من كل جانب ». (ص 108)

"Tous ces hommes formaient une assistance qui comprenait la signification des paroles de sance les rendait tectiturnes. Autour de Commandar, ces hommes vivaient, l'espoir les pressait de toutes parts", (p.65)

ويؤكد النص أن انتفاضة جماعة سوف تأتي ونعم الجزائر في نفس ملحمي:

tous les villages, "toutes les villes", toute l'Algérie", "tout le pays" ( ص 64 ). وفي علامة كتابية أخرى للحريق، يوصف لنا كلام « كومندار » على أنه « الكلام المحرق الهادي » الذي « ينفذ في قلب الصبي نفاذ مسمار » (ص 146)

"La parole bruillante et douce de commandar entrait dans le coeur du garçon comme un long clou", (p. 141)

وإذا مثل كومندار الصوت الأساسي للرقية الثورية فتجد هذه أيضا في شخصيات أخرى: « أبي أيوب »، « البطل الملتزم » « حميد سراج »، الطفل عمر الذي ينمو ويتكون مع الكلمة الثورية. أما الصور في أغلبها، كما رأينا عبر الكثير من كتابات الحريق فهي صورة الثورة، تلخصها هذه الصورة العظيمة، التي هي أيضا رمز لاستعارة الثورة/ الحريق:

"Le rouge soleil algérien", (p. 124)

## والشمس الجزائرية الحمراء»، (ص 16)

## 2- بجماليات النص.

إن القيمة الجمالية لا تصدر عن القيمة الأخلاقية- الأيديولوجية للنص، رغم أن هذه الأخيرة تثل جزءا أساسيا من جماله. فالقيمة الجمالية هي في الدرجة الأولى، كما سبق أن قلنا، علاقة: بين شكل ومضمون، بين نص وقارئه. وأعتقد أن اكتشاف هذه العلاقات وفهم دلالاتها هي من المهام الأساسية للنقد الأدبي عامة والنقد الماركسي الذي انتسب إليه بصفة خاصة. فإلى جانب القيم التي يوصلها النص عبر كلمات مختارة ينطقها الراوي أو شخصية من الشخصيات المفضلة التي تتكلم على لسان المؤلف، يوجد تقييم، أو نظام تقييمي، يحدد في النهاية القيمة الجمالية للنص، بين عالمية الأعمال التي استقرت كأعمال عظيمة، ومحلية أعمال أخرى فقدت أهميتها، وربما قمع نصوص لم تعط لها فرصة الظهور والإستمرار.

وقد تتكون المنظومة الشكلية للحريق من عناصر ترتبط بالهيكلة والشخصيات وبالأسلوب المتبع في الكتابة. حبكة على غط الروايات التقليدية: أزمة- وعي- إنفجار- فعل ثوري- قمع، شخصيات لا تنفصلها العظمة ولا الجمال في نهلها وأخلاقاتها العالية، ومع ذلك تتحول إلى أدوار، أسلوب في الشرّ يتردد بين الملحمية والفنائية، بين الشعر والنثر، إستعاري وكنائي في آن واحد كما رأينا. وبين التوحيد القوي للحقل الدلالي الذي وأبناءه وأحاديثه لصوت الذي يعبر عن القيمة يحج النص في اختراق أيديولوجيته المعلنة لحلق دائرته من الإبداع؟ وإذا كانت الرواية، منذ نشأتها تهدف إلى التعبير عن تعدد الأصوات وتنوع الحياة، هل تستطيع، أو استطاعت الحريق أن توصل لقراءتها تركيب الواقع وتناقضاته العميقة؟ فما لا شك فيه أن محمد ديب استطاع أن يوصل بمهارة وشاعرية اللحظة الثورية التي عاشها شعبه الجزائري في الخمسينيات وذو عظمه في تربيته كما كان يريد. لكن الهيكلة ضعيفة، لا تصور التناقض العميق للحياة وللشعر، إذ يسيطر عليها الحس الملحمي للشعب التائر. ومع ذلك استطاع الروائي أن يصور الوعي المتزايد والتضامن والفعل الثوري في ألفاظ سوف تعيش في ذاكرة الجزائر الثورية، وهذا بفضل تركيبه الدقيق لصورة الفاعل الجماعي في الرواية:

«إن فلاحى بن بوبلان ينتظرون على قلق محموم. ولكنهم يحافظون على هدوئهم. لقد برهنوا برهانا واضحا أثناء هذا الإضراب على أنهم يعرفون كيف يسيطرون على أنفسهم وكيف يسلكون سلوكا واعيا. وقد فوجيء المستوطنون الفرنسيون بذلك، فقد كانوا يظنون أن

الإضراب والفوضى سيذهبان بهذا كانت دهشتهم مما أظهره الفلاحون من هدوء لا تقل عن دهشتهم من الإضراب نفسه» (ص، 13)

"les gens de Bni Bonblen vivaient dans une attente fiévreuse; ils gardaient néanmoins leur saut- froid- Ils avaient montré clairement en cette grève qu'ils étaient capables de se donner, d'agir consciamment. cela, justement, avait pris les colons au dépourvu, qui pensaient que l'affolement et le désordre en un instant feraient perdre la tête aux paysans. ce fut une surprise presque aussi grande que la grève même", (p. 134)

وتعم الرواية هذه الصور الجمعية في متابعة نمو وعي هذه «النحن» التي ترفض حياتها في أسلوب يحدد النعمة السائدة للرواية: «حياتنا هذه ليست حياة، (ص 74) "ce n'est pas une vie que la notre"; (p. 47)

وتحتضن الحقول بين جنباتها التي تخرج منها التساعات قصير سوداء» (ص 207)

Le contrée de leurs flancs d'où sortaient de noirs éclats d'étain (p. 177)

وتبدو قيمة مجاز النص في صورة التنوع التي تجمع بين الطبيعة والثورة والحب، إذ تكمل مشهد الحب الناشئ بين عمر وزهور، في ملوحة إستعارة الثورة/ الطبيعة

" كانت زهور تصعد أحيانا من الأعماق التي تستكشفها، وكأنها مغمضة عينها. أن حولها شيئا لا تعرفه يهمهم في قلب الجبال والأودية. ليس هو الريح ذاته يتحرك في الداخل، ثم يصفع السهول، ويصعد نحو الذرى. الأرض تهتز منه وكل شيء يرتعش، والحقول العارية محتلج، ويسمع المرء حتى في آخر الأفق رنين هذا السيل من القوى الأسيرة التي ستغرق البلد في يوم من الأيام". (ص 201)

"Elle remontait parfois des profondeurs qu'elle explorait, eut ou dit les yeux fermés. Autour d'elle, ou ne savait quoi grondait dans le cœur des montagnes et des vallées. Ça n'était pas le vent,

ca bougait à l'intérieur, frappait les hauteurs du pays. La terre en était secouée, tout tremblait<sup>67</sup>les champs nus très, saillaient, et l'on entendait sonner jusqu'au fond de l'horizons ce tornent de forces ceptives qui allait un jour inonder le pays", (p. 173)

تنتهي الرواية على صورة النينوج. ينبوع بداخل "زهور" التي تكتشف جسدها في إحساس مهم ومضى بالحياة والحركة، لنهاية متفائلة تذكرنا بنهاية عنايد الغضب التي تقف أيضا عند صور الحياة والأمومة والرضاعة في تشابه بين الجسد والرضاعة ومجهد الحياة، مؤكدة للقيمة المنشودة وللتوحيد بين الرمز والمضمون. وفي هذا التردد بين شاعرية الرواية وعرف الشكل المجازي الذي اختارته تتحدد القيمة الجمالية للرواية، وإذا بان هناك إختزال ناتج عن مجهد صارم للحقل الدلالي، حدد زمان النص وقرانه (11).

إن عمر يحس أنه محمول على ظهر أمواجها العالية. إن هذه القوى تقتل دون أن يصبح الظل ظلاما دامسا ودون أن يصبح الضياء لهيبا ساطعا... إنها تقتل دون أن تنتصر إحداها على الأخرى. دون أن تجهز إحداها على الأخرى. لا راحة ولا هدنة. الحياة. الحياة، (ص 264)

Lui même se sentait porté par leurs courants souverains. Sans que l'ombre devint purement ténèbre et la lumière flamme, ces puissances se levaient coulant. Sans que la victoire fût pour l'une ou pour l'autre. Pas de repere ni de trêve. La vie. La vie", (p. 151)

فهذا الجدال، هذه المعركة بين الضوء والظلام لا تنتقل في عمق الحياة ونسيج الرواية، بل أشبعت فضاء الإستعارة المركزية مؤكدة شاعرية النص.

فحول رؤية أرض محروقة بين رجال أمن وفلاحين. مسجونين يرسم محمد ديب صورة هي من أجمل مشاهد الرواية:

كان رجال الشرطة والمعتقلون يسيرون صفوفًا مرصوفة بخطى سريعة، فما تفك تظهر وجوه شهباء، كأنها وجوه أشباح. إن أحد رجال الشرطة يسير إلى جانب الموكب، وقد وضع يديه

في جيبي معطفه، وراح يصدر أوامره. والفلاحون يسبرون متدثرين بجلابيبهم الملطخة بالوحل، ساترين رؤوسهم بالقبعات. إنهم ينظرون إلى الأمام كأن هدفا رهيبا قد نومهم. وفي قرارة الحجاج والظلم القامرين أعينهم كان يبدو أنهم ما يزالون يترصدون أرضا شب فيها الحريق. إن الفضاء أمامهم حر طليق". ص 240

"Policiers et prisonniers marchaient très vite, en ramps serrés. Semblables à des fantômes, surgissaient sans cesse des silhouettes grises. Un des hommes de la police marchait à côté du groupe, les mains dans les poches de son poletot et donnait des ordres. Les fellahs allaient dans leurs gellabahs couvertes de boue, les yeux abutés par le capuchon. Ils regardaient droit devant eux comme s'ils étaient hyponotisés par un bref terrifiant. Au fond de leurs arbites, sombres et profondément creusés, ils paraissaient encore épier une terre incendiée. Devant eux, l'espace était libre", (p. 138)

ففي هذا الحقل الدلالي للحريق وفي إطار ملحمة الثورة الفلاحية:

"لا يتوقف عن الركض من مكان إلى مكان. حتى لقد ذهب إلى خارج البلاد كان يسافر من مدينة إلى مدينة، ويطوف في البلاد قرية قرية، ويتجول في الريف لا يدع منه ركنا، ويتحدث إلى أناس أثناء ذلك كله. إن هذا الرجل لم يكن يسعى إلى ربح، ولم يكن ينشد نفعا. لم يكن يهدف من أعماله إلى مصلحة لنفسه" (ص. 265)

"Il ne s'arrêtait pas de courir d'un endroit à l'autre; il est allé même à l'étranger. Il a voyagé d'une ville à l'autre, céruléde village en village, parcourir la compagne en parlant aux gens pendant tout ce temps-là. Cet homme tel que je vous le dis ne cherchait, ce n'es pas son intérêt qu'il voyait", (p. 152)

ورغم قلبه وعزته، ليس "حميد سراج" من أفضل الشخصيات رسما في الرواية. وهنا أيضا



تجدد الحس الملحمي يسيطر على كتابة محمد ديب ويقتصر على قدرته على الدخول في خصوصيات الشخصيات. فالصور المؤثرة والباقية هي صورة هؤلاء الشيوخ "كومنندار"، "بادعدوس"، "أبي أيوب". فهم علامات وأجزاء كثنائية من إستمارة الثورة/ الحريق، دائرون مثل الأرض في شعلتها وحرقها، عارقون، واعون، جزءا من الجزائر العميقة وعن ثورتها، جزءا من البلد الطيب، الدائم. فيتأكد الأسلوب الشعري للرواية في شكل الإيقاع المتردد بين الملحمية والفنائية في تحديد وتوحيد الحقل الدلالي للثورة/ الحريق.

فالإيقاع هو إذن السمة الأساسية لأسلوب محمد ديب الروائي- الشعري. فهناك جدل بحكم الأسلوب وينور حول الصراع بين النور والظلام، مرتبطا باستمارة الثورة/ الحريق. ويعبر الروائي عن هذا الصراع في فقرة أساسية، تكشف في آن واحد عن وعي ديب وعن حتمية الحل، معينا مجال وحدود الصراع:

"وكان عمر يصفي إلى حديث أمه هو أيضا، فأحس فجأة أن عداوة لا يعرف كنهها ولا يستطيع تخيلها تحديق به. إن قوى مجهولة تحيق به من كل صوب، قوى تخفى عن الأبصار ولكنها توغل في العالم إيفالا بعيدا عميقا. من أي ليل داج تنبع هذه القوى؟

"Omar qui écoutait aussi, se crit tout à coup entouré d'une hostilité indéfinissable. Il était encerclé par des forces inconnues qui se dérobaient au regard mais pénétraient très loin dans le monde.

De quelle nuit jaillissaient ces forces?

من أجل حياة أفضل سوف نأتي حتما:

"حياتنا تفتني يوما بعد يوم بأحداث شتى غير مألوفة"، (ص 77)

"Notre vie se fait de jour en jour plus riche en phénomènes divers et inhabituels", (p. 480)

هو الآن شيء فطيع. أما في غد قلبه يكون كذلك"، (ص 245)

"Aujourd'hui c'est affreux. Demain, ce sera différent", (p. 161)

وتتشكل الرواية في هذه الصورة المؤثرة لغد قابل آمن به أجيال من الإشتراكيين، حتى إذا تجدد الحوار غالبا في ضيق تبدو مصطنعة وناقصة للجدل الذي يبرز التناقض والمخفى.

ويحكم نفس المنطق بناء الشخصيات فهناك شخصيات إيجابية مثل "كومنندار" و"حميد

سراج" وهناك أعداء، فونسيون وخونة مثل "قرة". وتتميز جميع هذه الشخصيات بأنها أدوار وحالات من الوعي ولأحاسيس تجاه الفقر، القمع، الأمل، الرغبة الجنسية، إلخ...

ف نجد في "حميد سراج" البطل الإيجابي الكامل. إن المثقف، المثقلم، الذي تعلم كلمة الحق في الكتب وينتقل إلى القرية ليقوم بدوره الثوري، مسلحاً بالمعرفة والإيمان بشعبه:

"لقد بقيت لي هذه الأرض وبقي لي هذا الشعب العظيم، فاستطيع أن أنجد إليهما، نحرهما سأمشي بعد الآن" وحدهما سيتقاني. ليأت هذا اليوم الذي أستطيع فيه أن أجتاز جميع المدن وجميع القرى. فأزور كل واحد من سكان المدن، وكل واحد من الفلاحين. فإذا رأيت قروياً يقبض على فأسه في صورة رائحة وقفت أنأمله ساعات وساعات. إن هؤلاء الرجال يوقظون الفرح في النفس"، (ص. 212)

"Je me reste encore cette terre et ce grand peuple vers lesquels je peux me tourner. C'est vers eux que je marche à présent. Eux seuls me sauveront. Qui arrive le jour où je pourrai traverser toutes les villes et toutes les compagnes, je rendrai visite à chaque citadin, à chaque fellah. Si je vois un payson qui maine admi. rablement la pioche, je m'arrêterai pour l'observer pendant des heures. Ces hommes dorment la joie", (p. 122)

ويؤكد كلام الآخرين هذه الصورة للبطل المثقلم. فنقول عنه أخته فاطمة:

"كل رجل من هؤلاء الرجال الذين تراهم حولك هو الآن أشبه بالهارود. يكفي أن تسقط عليه شرارة"، (ص. 50)

"Chaque homme que tu vois autour de toi est une pondrière. Il suffit maintenant qu'une étincelle tombé dessus", (p. 33)

بالطبع تفقد هذه الرؤية الجماعية بعض سمات الخصوصية في جماليات رواية الحريق: الثراء في وصف الشخصيات أو المحبوبة في الحوار، وربما تبدو اليوم صورة مثالية لثورة شمولية مفتقدة لتناقض وثرات حركة الواقع (...). إنما يبقى منها جمال الصور الناتجة عن الرؤية الثورية، وربما هي التي تسند عظمة هذا النص وتظهر قيمه الروائي الشعرية عبر الكثير من مشاهد القرية المحروقة، والأضواء الحمراء والصفراء والبيضاء في تنعيم تتتالي الفصول ومرور الأيام، وشعلات من النار ودخان الجمر الملتهب:

"Sur le route flottaient (ص 102) "إن أضواء ساطعة تتسوج في الطريق".  
des lumière de fourniere%, (p. 61)

... "Le plateau qui se calcisait" (ص 72) "وفي السهول العالي المتكلس"  
(p.50)

... "Le soleil durcissant la mon- (ص 84) "كانت الشمس تصلب الجبل"  
tagne (p.52)

... "Le soleil plevait", (p. 50) "وهطلت أشعة الشمس" (ص 80)

... "Luminorité diffusé" (p. 179) (ص 211) "الأضواء المنتشرة"،  
وتشتمل الصور بلهيب الحريق:

... "Le flanbaiement d'aout", (p.94) (ص 162) "سطوح شهر آوت"،

... "Le jour se mit à bruler", (p. 129) (ص 210) "وأخذ النهار يحترق"،

... "Le soleil cuisait la ville jusqu'à ce

qu'elle grillait (ص 251) "الشمس تشوي المدينة كالحديد المصنع الحامي"،  
comme une tôle", (p. 144)

وفي مقابل لهيب الصيف، بياض شمس الشتاء الشاحب:

"بذلك الحرد الذي تولده الشمس الساطعة"، (ص 202)

"L'engourdissement d'un soleil blanc" (p. 174)

أو سواد الليل الناشئ:

"Des images couchés de- (ص 102) "هذه سحب كثيرة ترقد على الأرض منذ عدة أيام"  
puis longtemps sur les champs corvaient

ووحّد العلاقة بين الشغل والمضمون، فيبقى أنه قرص نفسه لفة أساسية في حركة الجزائر  
الثورية وكإحدى الروايات الكبيرة في الأدب العالمي للثورة.



## شاعر الثورة المرحوم مفدي زكرياء

كل عام تنظم الجامعة جائزة شعرية مغربية باسمه :

أقل واجبات الرقاء لمن صنعوا تاريخنا الحديث

## محمد ديب

# نعيمة المختفية

ترجمة: د. محمد برادة



خسنة أسابع مرّت، ولا أخبار عن نعيمة. لاشيء. بعض الناس يظنون أنها محبوسة في شكنة "بيدو". الذين يسجنون في تلك الشكنة يعتبرون كأنهم رهائن: تحكى عنهم أشياء فظيمة.

كيف نتأكد من ذلك؟ لا يمكن أن نتيقن من شيء، ولم يسبق أن شوهد أحد يعود من تلك الشكنة. فلننتظر أن يتسرب خبر أو أن تلقم نعيمة، بمعجزة، إلى المحاكمة. الإنتظار. ذلك كل ما تركوه لنا.

أصعب الأطفال إلى التزعة، وكثيرا ما أقودهم إلى حديقة عمومية نسميها "الحديقة الصغيرة"، حيث تقضي بعض اللحظات، بعد الزوال. الحريف ينشر حرته فوق الحضرة مازجا لوينات صها. وصفرا. بزقة السماء. لا نستطيع البقاء طويلا هنا؛ فالحديقة تغلر، قبل الأوان، من الرواد، ويصبح من الخطر التأخر بها. الأطفال يستمتعون بالحديقة، وأنا أيضا

أمضي بها لحظات الراحة التي تتاح لي منذ الآن. إننا جميعا سنمرّ بهذه الحرب.

لكن إذا كان هناك من سيفلقون من لظاهما، فإنهم سيكونون قد تعلموا الكثير. "رحيم" الذي لم يتجاوز عمره سبع سنوات، قد قضى ثلاثا منها في الحرب، وصوّب إليّ نظرات جد عميقة ومحكمة باستفسارات صامتة لدرجة أنني أضطرب وأشعر بالجرم. سألته منذ بضعة أيام لماذا يتطلع إليّ هكذا فأجابني:

- عند رمي قنبلة يدوية علينا ألا نتهاطأ، أليس كذلك يا أبي؟

اعتصرني حزن أهرج. ماذا أقول له؟ كلاما مطلقا؟

لن يفيد شيئا، حتى مع "رحيم" لم يعد يجدي. اعتنايات، هجمات، كمناء: أصداء كل الأحداث تتردد في كلامه وأفكاره. لن أحاول أن ألقنه الحذر والتبصر، لأنه لن يفهمني، فبيني وبينه ينتصب، منذ فترة، ذلك التمزّق.

ذات يوم آخر، سألته ضاحكا دون أن أتوقع ما سيردّ به

- ما الذي يجب أن يفعل في نظرك؟

- أن تقتلهم جميعا، أن تفجر القنابل بدون توقف.

أجاب من غير تردّد وعيناه اليربتان تتفحصاني.

- وهل ستفعل ذلك أنت؟

- أجل، وأنت ألن تفعل مثلي؟

- لا.

ما يزال يتراعى لي وهو يتأمّكني بارتباب.

في البيت، أصبح المكثرون أكثر تكثما بخصوص نعيمة. حاولت أن أنوب عنها، جهد الإمكان، في الإهتمام بأطفالنا طوال فترة اعتقالها وقد أعفنتني الجارات من بعض الأعمال الشاقة، فتكفلن بالكس والطبخ، وغسل الصحون والملابس، فهنّ لا يسمحن لرجل بأن يضطلع بهذه الأشغال. بل إنهن يطعنن، أحيانا، زاهية، وينعلن، ورحيم، عندما أتفقي.

وكانت امرأة ملثمة تحمل بانتظام، مبلغا من النقود، إعانة من الجبهة، يسلمه إلي. ولم تكشف لهن تلك المرأة أبدا وجهها، كما أنهن لم يتجنن قط في التعرّف عليها، فضلا عن أنهن يحتفظن من الإلحاح على ذلك.

لا تتقطع الجلبة عن البيت في أية لحظة. كانت الظلمة ما تزال سائدة ذلك الصباح. ويوم معطر وندي يعلن عن مقدمه، عندما ارتفعت أصوات وهمهمات مجنونة في أركان البيت. لحسن الحظ، كان إنذارا كاذبا. لقد كانت تلك الإستشارات المتشنجة، المتكررة تبلغ ذروتها عقب كل انفجار. وعند إذن يحمل جميع المستأجرين أنباءً يتنادون بها، فنفروا القرف وقتلوا الباحة، ويأتي كل واحد ليقول كلمته.. لم يحدث شيء من ذلك، لكن النهار كان، بعد، في مستهله.

وسط ذلك التشنج أفكر في نعيمة. أجهل أين توجد، وما فعلوه بها، وهذا يعتبني.

في المدينة، بلغت الإختطافات والإغتصابات والإعتقالات، حجما جعل الناس يقلعون عن إحسانها. أصبح ما يحدث منها بالنهار ينسبنا ما وقع بالأمس.

على كل الجدران ملصقات تظهر رجالا مجندلين. المحاكم تعلن في كل يوم، أحكاما بالإعدام. القتل الجساعي يتضاعف، وكل صباح ينكشف عن أجساد ممثّل بها. على وجوه معظم جيرانني الذين لا يجسرون على مصارحتي، أقرأ أنّ نعيمة لن تعود أبدا.

أمس، حاذاني في الزقاق، شخصان مجهولان أمام دكان خياط وطلب مني أن أراقب الطريق. بعد انصرافهما قال لي الخياط بلهجة طبيعية:

- نعم، لقد وضعوا بعض الأشياء هنا.

- كيف ذلك؟

- أوه!

فهتت، اكتشفت، في تلك اللحظة، أن الخطر لم يعد يشير في نفسي سوى ردّ فعل قوامه التحدي.

هذا الزوال، بينما كنت أجتاز الزقاق المؤدي إلى ساحة "سوق لغزل" المزدهمة باستمرار، نجح الشّرك المتصوب، فحدث قواج بين الجموع وتصادعت الصيحات. طلقتان ناريتان سمعتا،

ثم تبعهما انفجار، وفجأة بدأ الناس يتزاحمون ويمسسون على أرجل بعضهم البعض، دخلت الساحة في رمشة عين. جسد رجل مستقر الوجه بقي وحده ملقى على الأرض، متروكا. هادرت إلى الإخفاء حتى لا يصطادني البوليس الذي كانت صفاراته قد بدأت تخترق الهواء.

إلتجأت، في الزقاق المجاور، عند إسكافي سألني متدهشا من دخولي المتعجل:

- ماذا يحدث؟ هل هناك جديد؟

- هناك جديد... مجرد اعتداء وقع في سوق لفرزد.

وقفت وأنا أنهج، فزفر: آءا وأضاحات ابتسامة صفرة وجهه الطويل الدقيق:

- كنت مستعدا لأراهن على أن السلام قد عاد.. لأراهن على أنك جئت تحمل إليّ نبال السلام.

قلت:

- السلام؟ ذلك شيء لم يسمع أي واحد الحديث عنه.

ما أزال أتذكر بوضوح تلك اللحظة والكلمات التي نقرّ بها. إنها ذكرى جد واضحة، إذ لم أكد أنهي جوابي وضحكي الصادر عن خوف، حتى وعزّ الزقاق انفجاران آخرا. عندئذ، سمعنا عويلا وحشيا يصدر بالقرب منا، ثم انطلق رصاص مجنون وسرعان ما تحول إلى عاصفة من نيران، وتهاوت أشباح أمام أعيننا.

كانت شهبات الرشاشات تقترب منا، فأشرت على الإسكافي بإغلاق دكانه، فألزج الباب، دون أن ينس كلمة، وانبطحنا على البلاط.

كنت أسمع الهرج الذي يغود في الزقاق. وأتذكر أنني لم أشعر بالخوف. كنت هادئا، باردا متطلعا إلى ما سيحدث. وكانت الثواني تتوالى في بطء شديد.

لحظتُ رجّت الباب ضربات قوية كأنها تحاول اقتلاعها. أراد الإسكافي أن يفتح فسألني بعينيه، وأشرت إليه ألا يتحرك. تضاعفت الضربات وأصبحت، أكثر فأكثر، ملحاحة وصعورة، في الأخير، انقلع الباب.

دخل جندي أمسك برفيقي من تلايبيه دون أن يبحث طويلا ثم جرّه إلى خارج الدكان.



وعند العتبة، صوّب ضربة بمؤخر البندقية إلى صدره، فتقيّاً، الإسكافي كميات من الدّم، ثم سقط ووجهه متطلع نحو السماء. لمحت حجرة السّم فوق رأسي فصعدت إليها وتلّيت. لكن الجندي لم يعد.

انتظرت هناك في الظلمة بالقرب من أكوام الجلد. كنت ألمح من مكاني، عبر خشبتين متباعدتين، جزءاً من الزقاق. وكانت ظلمة المساء تغمر الحاتوت من خلل تلك القجوة. كنت أنظر بدون أن أتحرك وأستششق رائحة الجلد، والثواني تمرّ.

كان الإعصار قد ابتعد ولم تعد هناك سوى دمدمة مكتومة تنتهي عبر أعماق المدينة. وقفت ونظّفت ثيابي. كان لا بد لي أن ألامس جثة الإسكافي وأنا خارج من فرجة الباب المعظم.

إننا نقبل أن نموت، إلا أننا لم نعتد بعد على فراق بعضنا البعض.

هذه الليلة، كل شيء صامت فكري والمدينة والحرب، أصحو من نومي وأنظر حولي لبيدو لي كل شيء. عيشا. الأطفال ينامون. لماذا هؤلاء الأطفال؟ ماذا يفعلون هنا؟ قلّكتني رهبة لي أن أرتدي ملابس وأجري إلى أن أسل المدينة القديمة بالرغم من منع التجوّل.

بعد ذلك عانيت كثيراً قبل أن أعاود النوم. ثم نمت، وأخذت مدّاً نهائياً له يتقاذف رأسي.

خرجت مع تباشير الفجر الأولى. أناس متمجّلون يتوجهون لأشغالهم. دراجات تمزق وسط الجموع وأجراسها ترتنّ. الباعة المتجولون محتشدون فوق الطوارات. وفي "سوق لغزل"، الدكاكين المغلفة الوحيدة هي التي قتل أصحابها. خدوش الرصاص على واجهات المتاجر، والستر الحديدية الممزقة ما تزال هناك.. لا، لم أحلم؛ فزجاج النوافذ المكسّر، ولبنات مطايرة قفلاً بلاط الرصيف.

وصلت إلى دكان الإسكافي.

إنه مغلق. تركته أمس مفتوحاً وهذا الصباح، وجدت قفلاً موضوعاً داخل رزّتين مسمارتين، يمسك مصراعي الباب. تأملت الباب لحظة. والإسكافي؟ ماذا فعلوا به؟ دخلت عند التجار المجاورين له، مؤملاً أن أعرف شيئاً بالإضافة إلى ما أعلم؛ فلم أحصل على كلمة سوى أنه لن تقام له جنازة. كل الجثث التي انتزعت ليلة أمس، ومن بينها جثة الإسكافي، قد حملتها السلطات إلى المقبرة ودفنتها، دون إشعار العائلات. ذهبت أتجوّل، أهيّم بدون هدف.

أشعر أنني متفصل عن هذا اليوم العاري يجب أن أفكر. أفكر؟ لكن هذه السماء الفاشرة فاهها، هنا الضوء انقراض، وتلك النكهة المنبعثة من الأشياء.. كل ذلك يحول بيني وبين التفكير.

تسكمت طويلا في الحارج وسرعان ما تنهت، بعد قليل إلى أن كل شيء ينمى منه طعم النَمَ ورائحته.

الليل، من جديد بدفظة توقظني. أصبحت السمع عويل يتناهى إلى من منازل بعيدة. جلبة أخرى مروعة تنتقل من حيّ لحيّ. طلقات نارية تنبجس، تتخللها أصوات الرشاشات. أسمع بدون أن تصدر عني حركة، حابسا أنفاسي. صيحات الألم والرعب تلك، صادرة عن نسوة ورجال، ثم أطبق الصمت. أغضت عيني. باستطاعة حيوانات "يوم الحشر" أن تأتي لتطوف بالمعصرة.

بعض السيارات فقط تخور على البعد، وضجيجها يتلاشى أيضا.

الصباح، سماء مغمورة بزرقة كحولية، وضياء يدير الرأس. لا أحد يتجه للنضاء مشاغله بدون أن يكون قلبه فريسة لنقاد الصبر. جثث متفالة اكتشفت ورميت بالقرب من أبواب المدينة. عشر جثث، من بينها ثلاث نسوة.

الحرب تمتد ويمكن أن تدوم عدة سنوات. لم بعد هناك من يتصور أن بالإمكان أن نعيش حياة خالية من فرقعات البنادق والقنابل النائمة. هجمات تسري لتذيع أنها رهبة. قلما أسير في الطريق دون أن أنظر باستمرار إلى الورا، ودون أن أكون مستعدا لأن أنهطع على الأرض إذا ما رميت قنبلة يدوية أو انطلق انفجار. مجرد رؤية إشارة مشتبهة تجعلني احتاط فأبتعد مسرعا قبل أن تنتهي. ذلك أن الإنسان عندما يفادر بيته لا يكون متيقنا من العودة إليه حيا.

بعض الساحات والأسواق والمكتبات، خصوصا تلك التي توجد بها مراكز الشرطة السرية، أقلتعت نهائيا عن المرور منها. وأيضا الأرفق والدروب المقلعة بالأسلاك الشائكة؛ فالمرء لا يمكنه أن يحتسب بها عند وقوع اعتداء؛ إنه سيكون فيها كأنه داخل مصيدة.

بينما كنا نحن مستسلمين للجلادين، كانت الحرب الحق تدور بعيدا عنا. ودفاعنا الوحيد ضد الإرهاب اليومي نلتصمه في الغرض وانهايار النظم والقوانين. كنا قد دفعتنا الثمن غالبا ولا يمكننا أن نتردد أو نتقهقر. كان شيء قد بدأ، وهو أفصح من الحرب نفسها. أحيانا أقتنى

أن أصادف الموت خلال أحد الاعتصامات العديدة التي تقع كل يوم: فهذا المم الذي يفرقنا، ونفائيات تلك المنابع يوجمان قلبي ويجعلاني أنظر برعب إلى كل شيء. فجأة، أحسست بجوع شديد إلى الحياة؛ طمأ ملع لأن أعرف ما سيكون "بعد"، وفي سبيل ذلك أنا مستعد لأن أواجه كل بوليس العالم وجنوده! كيف سيعيش أولئك الذين سيفلتون من قبضة الموت؟ ما معنى العودة إلى السلام عندهم؟ لقد فقد العالم كل طعم ولون بالنسبة لنا. كيف سيستطيعون، هم، أن يعطوه، من جديد، مظهراً إنسانياً؟

كنت قد جلست قبل قليل بمقهى "التيزاوي" عندما ياغتتنا دورية جنود فرنسيين وسألتني إلى الداخل مع جميع الزبائن، ويداي مرفوعتان إلى فوق. كنا ملتصقين ببعض لحد الاختناق، وكل واحد ينتظر دوره ليفتش وتراقب بطاقته الشخصية ثم يوضع فوق "مقلى البطاطا". وكانت فرحات الرشاشات السوداء تنلر بالموت كل من يحمله التهور على أن يتحرك، فظللنا بدون حراك وسط ذلك الصمت الذي رافقه هدوء غريب. كنت أقول في نفسي: "لن ينتصروا علينا".

استمرت عملية التحقيق ساعة أظهر خلالها كل واحد منا برودة دمه. ثم أطلق سراحنا لتستقبل زوالاً محملاً بالتهديدات. كان حلقي يوجعني من كثرة الشتائم التي اهتملتها. وكان منع التجول المحدد بالساعة الراحة والنصف سيقوع الأرقعة عما قليل، ففادرت المقهى. وعوضاً عن أن أفصد البيت مباشرة، فضلت السير قليلاً. كان انتظار قاتل يجمد واجهات المنازل، والناس يسبرون صامتين بخطى حذرة، والمدينة المنطوية على نفسها، انشجحت بالتمعير الذي تنفذه في أسوء الأيام.

عند نهاية الشارع كانت هضاب "منصورة" الزرق تتنصب عبر سماء شفاقة، وترسل نحو وجهي وعداً ثابتاً بالسعادة. كان يودي أن أطوف بأسوار المدينة وأن أخترق الأبواب و... لو كان ذلك ما يزال ممكناً.

توقفت في مجوالي عند كشك الصحف بساحة دار البلدية حيث أمكنتني أن ألقى نظرة على جميع الجرائد دون أن أضطر إلى شرائها لأنني كنت أعرف البائع قليلاً. قرأت أنها تشبه مانشر بالأمس ثم ذهبت. كنت أسير معادياً شباك المتحف واقتربت من زاوية الزقاق، وهناك حدث ذلك: شب اشتعال مفاجئ زلزل الجدران من حولي. وجعلني أتهافت على الهواء الذي أحرق وجهي. في نفس اللحظة، تطاير زجاج النوافذ، وانبعثت صيحات من كل الصدور. وفي الساحة المغروسة بأزهار الدلب، كان الناس يهرون صوب كل اتجاه فجرت نحو الطريق الكبيرة التي كانت أقرب إليّ، وفيها كنت أسمع كذلك صيحات وتدادات وأوامر. كان رصاص

الرشاشات يكتس الطريق، ورأيت رجلاً يسقط تحت بصري، ثم امرأة تتدحرج داخل حائل. تجمد الشارع.

بغثة، ظهرت شاحنات وهي تطلق صفارات الإنذار. توقفت بخشونة وقفز منها مظلّيون شاهرين السلاح. أشار إليّ أحدهم له عينان جامدتان، بأن أنصرف، فابتعدت، لكن عند زاوية الزقاق المجاور، أمرني الجنود بالتوقف. توقفت. ثم قررت، وأنا أواجههم ببصري، أن أخطو نحوهم. كنت أتوقع، في كل لحظة، إن يرموني بالرصاص. كنت في منتهى الهدوء، بارداً، مليئاً بالكراهية. كنت أقول في نفسي، وأنا أتقدم بصعوبة: "لن أجعلهم يتلذذون برويتي أهين نفسي، قبل أن يقتلونني". كانت هناك وجوه غير معجولة لدي، بل كانت هناك أيضاً وجوه رفيقا، قدما، عرفتهم أيام المدرسة.

صاح بي صوت منبعث من الجماعة:

- لا تتحرك!

رغم ذلك خطوط يضع خطوات، وكان إحساس بالفشيان يسيطر علي. ولم أعرف بالتفصيل ماحدث بعد ذلك، فقد حملوني إلى الساحة بعد أن تلقيت ضربة على القفا. وجدت نفسي بين حشد من الجزائريين المهذّبين. عند المدخل، كانت هناك أجساد مكددة، ورجال مبيتون أو على وشك الموت. وكان أحد المحتضرين يتمتم عند أقدامنا.

- ساعدوني.. ساعدوني

لم يتم أي أحد بمساعدته. وفي الساحة والأزقة المجاورة كانت مطاردة الإنسان ما تزال مستمرة. كانت أشباح مرتدية الزي العسكري وشاهرة السلاح، تجري وراء أشباح أخرى؛ بعضها يرفع الأذرع فجأة ويسقط إلى الأمام، ثم يختلط بالتراب الرمادي.

في ذلك الوقت كان رجل خارجاً من المشرب وأشار بأصبعه إلى شخص واقف في الركن، وكان يصيح ويشتم محرّكاً يديه:

- هو ذا إنه الذي وضع القنبلة. إنه هو: لقد رأيته!

نظر إليه الآخر دون أن يفهم، ثم ضغط قفّة بالية على معطفه الأسود المتسخ الذي كانت ياقته المدعوكتان ملتصقتين على صدره. وجرى بعض الجنود فأمسكوا بالشخص من تحت ذراعيه. لم يبد أية مقاومة، فقادوه إلى وسط الساحة حيث أفرغوا في صدره وبطنه عبارات

أسلحتهم عدة مرات. سقط الشخص دون أن يرخي قفقه اليازية.

عندئذ صاح بائع الكتب الذي وشى بالشخص:

— تحيا العنائة!

لا شك في أنه قد أنقلنا ذلك الرجل القصير الذي يبدو من مظهره كأنه كان يعمل بناءً. وصار جسمه أصفر بعد أن قتل ومدّ وسط الساحة، فظهر. في تلك اللحظة، كأنما يتحدث الجميع. لم أستطع أن أنزع نظراتي من صورته، ولا أن أتخلص من وطأة صمته.

بعد ذلك بتليل، سمح لنا بالانصراف. رفع الحصار. وعاد الناس إلى التحرك من جديد؛ فكان راكبو الدرجات يمرّون بسرعة البرق، والزبائن يدخلون إلى المتاجر بينما يخرج منها آخرون. وأرسل مشتري الثياب القديمة صيحة نوستالجية، ووصل بائع خضر وهو يدفع عربته. لقد انتهى الرب. لم تعد تطفو سوى رائحة الدم التي كانت تطفح كل شيء. وتثقل الرأس والقلب. تابعت طريقتي وسرت في الزقاق المزدحم إلى حينًا.

\*\*\*

دائما نفس الشك، ودائما نفس الجنون ونفس الهوة السحيقة التي تشلّع وجودنا.

هذا الصباح، اكتشف الناس عشرين جثة معروضة في الساحة القديمة. توجهت إليها. كان هناك كثيرون يجرون نحوها. ومن البيوت، تطل وجوه ذات عيون ملتهبة.

بالقرب من الساحة، كان الجنود يصدون السكان ويقبضون الحواجز في كل الأزقة، فلم نستمكن من التقدم كثيرًا، وأخذت أدور هنا وهناك.

في تلك اللحظة ظهر أغرب استعراض شهدته مدينتنا. كان مكونًا فقط من نسوة لا يرتدين الحائلك، ومن أطفال. تقدم ذلك السيل الجارف وهو يشد بأعلى صوت تشيد التحير. عتف، سحر، ألم، تحدّ.

لم يكن معروفًا ما الذي يدفع هؤلاء الأطفال والنسوة نحو فوهة الرشاشات. كان علم أبيض وأخضر مصنوع من الخرق المزقة، ومربوط برأس عصي، يرفرف فوق رؤوسهم. اصطفت المظليون حول الساحة؛ وعند مرور المركب، أخذت النساء يتزعن قبعات الجنود.

بغته، انطلق الرصاص. خيل إليّ أن بصري انطمس. عندئذ أحسستنا نحن الذين كنا نشاهد

النساء والأطفال ونسمع أصواتهم القوية تتصاعد إلى السماء. أحسنا أننا نفرض في نفس هوة الموت والدم. وددت أن أجري نحوهم وأن أرفع عقيرتي بالنشيد وليرثوني بالرصاص إذا شاوروا!

صوت زوينة النار نحونا، فتفرق الجميع وتحرك الكتل وسط الصباح، وركعنا على الأرض.

هالتي الثانية صباحا انفجار يزعزع الفراخ؛ حوضاء تبعث على البعد. طلقات نارية ترقم الظلام مستتيرة ودوداً نارية متشنجة. مدركات قر، تهز الهبوت. ثم لاشي. لا نسمع بعد شيئاً. والصمت يضيف جدراناً أخرى إلى الليل.

يزعج النهار عبر طراوة قشدية، وتندلق أطنان من الضوء حتى الزيزان ستستسلم للصحو وتعود إلى الحياة صادحة بأغانيها. ومن العمارات تنطلق مجموعات الأولاد التي تستولي على الشارع.

أمل أخرق يستدني اليوم. ما معنى هذا؟ هل هي الرغبة، رغم كل شيء، في البقاء بعد الإنهيار الشامل؟ إنني مستعد لأن أقسم. سواء صدقتموني أم لم تصدقوا، بأن النجاة والسلام والانتصار كلها ستحقق غداً مرتجماً وصولاً أنتصب وأمد يدي وأشجع الآخرين.

بدأ مهاجرون يأتون إلينا من البادية، حائعين، منهكين، يحملون مع رائحة الأرض نفساً مخفياً، وعنفاً أخرس. أفكر في هدوء الحقول التي تحيط بالمدينة وفي التهديد الذي ينطوي عليه ذلك الهدوء؛ بل حتى الأشجار بجسودها وأوراقها الصهباء التي تحسبها شعل لامتربة، تبدو كأنها متربصة.

أن أنتقي النساء عند أبوابهن أو متعلقات في باحة الدار. وأن أسمع هممة محادثتهن. فإن ذلك يعطيني انطباعاً فريداً بأن لا شيء تغير. وبأن لا شيء سيغير؛ مثلما هو حال هذا الصحر الثابت، لا غيوم ولا أمطار ستعكره يوماً. ياله من جنون حقيقي هذا الزمن!

أنا ما أزال حراً وحياً. لكنني أتساءل كل يوم عما جعلني أستحق ذلك، ولأي شيء. تنفعني الحرية والحياة؟ يستمر إطلاق الرصاص في كل اللحظات، فيتصرف ذهني، فجأة، إلى نعيمة، ثم يعود إلى الخطر الكامن داخل كل ثانية من الزمن. إنني أفكر فيها بالليل عندما أكون مقنح العينين وسط الظلمة، وأنا أتسمع أبسط نامة تصدر عن المدينة. غير أننا نشعر بأشد الحاجة إليها على الخصوص في الصباح عندما يستيقظ الأطفال. تلك الأصباح الحية، الزرقاء كأنها أصباح الشتاء. هي التي كان بالإمكان أن تشدني إلى العالم من جديد لو أنني

لم أكن أستيقظ مثلما أنام: القلق مرشوق في قلبي.

الحياة كابوس مخيف، والانتظار يتحول، بصعوبة، إلى تقبّل لما هو حتمي. بهبط، تتسرب إلى نفسي فكرة أنني لن أرى أبداً نعمة وأنها لن تعود، ولن تخطو بعد داخل هذه الفرقة. ومع ذلك أستمّر في الحياة وفي تسمّع ضجيج المنزل وأصواته، وفي الإنصات إلى حكايات الجيران.

عرفنا بعد تلك الحوادث، أياماً كثيرة ذات رياح عاصفة. انقضى الحريف وتركت روعته الراحلة المجال لانتشار الدكنة. تصلبت الأشجار ومن فوق أغصانها المبتلة كانت تتراعى سحب دكناء تغمر أرجاء السماء حتى وأنا غارق في يأسى ولا مبالاة، كنت أفرح بهذا التحول. كانت الأيام الأخيرة لنهاية الفصل قد أصبحت غير محتلة بإشعاعها وشفافيتها وصفائها.

بدأ المطر بهطل، فكان في ذلك خلاص لنا. السماء تطر طويلاً وبدون انقطاع، والمطر يتسرب على مهل إلى بلاد جافة، وحرب الأزقة تخفّ حدثها.

وأنا أستعيد تلك الذكريات، أسمع قطرات المطر وكأنها لم تنقطع منذ ذلك الحين. لقد أنفقت أياماً وأسابيع في المدينة المبتلة، أطوف بالمكاتب وأدق أرباباً لأحصيها من أجل أن أعثر على زوجتي. يخيل إليّ أن ذلك كان بالأمس. أنه وقع في هذا اليوم نفسه. كل جهودي كانت عبثاً. ما يزال المطر يتهاطل في عالم مظلم وفوق أشجار عارية وبيوت مسودة بفعل المياه. أنظر إلى هذه السماء القريبة المحملة قنبيثت أمام عيني نفس السماء المقفلة لتلك الفترة.. ونفس أشباح المارة. كنت ما أزال أتوفر على نوع من الأمل بدعمني؛ صحيح أنه كان أملاً متصللاً بأشياء بعيدة المثال لما يجعلني اليوم أتردد في أن أسميه أملاً. كأنما حجرة ألقيت في هاوية، فكنت أنصت إلى جلبة سقوطها للأمتنهي. كنت أنا نفسي تلك الحجرة؛ وربما كان الأمل الذي كنت أنشئت به هو ألا تصل الحجرة إلى القعر.

عندما كان الصحو ينشر ضياء الأصم من حين لآخر، على المدينة، كنت أخرج وأهيم في الأزقة. كنت أحاول أن أهتم بحياة الآخرين لأنني عجوزت عن الاهتمام ببعثاتي. وبذلك لم أعد ألقى بالاً إلى نفسي. وذات صباح باكراً، جاء أحدهم إلى البيت يتناديني.

لم أكن أعرف جيداً الشخص الذي كان ينتظرنى على عتبة الباب ابتمد بي قليلاً ثم بدأ يحدثني بصوت منخفض. أوضح لي أنه منذ قُتل الإسكافي ظهرت بعض الصعوبات، لأن دكانه كان يحتل موقعا ولم هاماً يتفطن البوليس إلى ذلك رغم ما حدث. وإذن، يمكن استغلاله من جديد. قال لي:

- لا بد أن علاقتك به كانت قوية، مادمت قد ذهبت في اليوم التالي للمذبحة تسأل جيرانه عما آلت إليه جثته. ومنذ ذلك الحين لم تجد أحداً يعرضه ويعيد فتح الدكان. لا أحد مألوفاً لدى الجيران. لكن من اللازم أن سترجع ذلك المركز. ألا تريد أنت...؟ أوه، لك الوقت كي تفكر. إننا لا نستعجلك! بل أنت غير مطالب بإعطاء جواب إذا كان ذلك لا يروقك.»

تركت الرجل يمضي في كلامه ريثما أكون عنه فكرة، و أخيراً قلت له:

- هل المفاتيح معك؟

أخرج من جيب سرواله حلقة بها مفتاحان، أخذتها ثم ذهبت، أوقف تيار هذه الذكريات: إن فكر زوجتي وفكر الإسكافي وفكر الآخرين، هو الذي أسندني وساعدني على أن أعيش حتى اليوم. لقد عرفوا من أجل أي شيء ماتوا.

محمدة هبيب

ترجمة محمد برادة





# جان ديجو

## تلقى النقد لرواية نوم حواء

لمحمد ذيب

ترجمة أحمد منور

منذ رواية "ما يذكره البحر" و "جري على الضفة المتوحشة"، و "هابيل" بشكل خاص، وهي روايات "الباطن"، عوّد محمد ذيب قراءه على اتباع مسارات "لوحية" في كتابات شعرية ذات طابع استشرافي حسب تعبيره. لقد قام المؤلف بأول رحلة الى "فنلندا" سنة 1975، وأصدر في تلك السنة نفسها مجموعاته الشعرية "الحب في كل مكان" "Omnéros"، متنوعة

بجموعة "النار الجميلة" "Feu beau Feu" سنة 1997، و "OVIVE" سنة 1978، فكانت تتمحور كلها حول موضوع واحد هو فعل الحب بين عشيق وعشيقة، وقد حاول أن يذهب إلى أبعد ما يمكن في التدرجات التي تمنحها الكتابة للتعبير عن ذلك ( انظر كتاب الصيغ (1) Formulaires 1970، قصيد Les pouvoirs )، وفي ذات الوقت لمجده يهدى رواية "من يذكره البحر" بعبارة: " إلى زوجتي"، و "النار الجميلة" إلى "للثبة"، وهي ذئبة ما فتئت تحمل المكان، و تقتلك العاشق، مثل ماهي تمتلكة (يفتح اللام) من جهة أخرى من طرفه، في هجرة يقوم بها كل واحد منهما نحو الآخر، نحو التوحد.

وأخيرا ظهرت الثلاثية التي أطلق عليها اسم "ثلاثية الشمال"، وهي: "سطوح أرسول" 1985 "ونوم حواء" (1989) و"تلج من رخام" 1990 إنها تدرج في إطار هذا الامتلاك و الإمتلاك للثبة، الشيء، الذي يؤدي في نهاية الامر إلى الغياب.

منذ "هابيل" خاصة، تغلّى ذيب عن يقينياته، وانخرط في رحلة داخلية قوامها التساؤل الدائم عن ذاته نفسها وعن سر الكائنات و الحب العالم، من أكون؟ ماذا يوجد وراء الظواهر المرئية؟ متى نحس بشكل أفضل بحقيقة الأشياء؟ إن للسعادة ثمننا، وإن للتخلص من الشر ثمننا أيضا.

تلقي رواية "نوم حواء" بنفس "الموتيفات" و العناصر التي تشكلت بأشكال مختلفة من رواية إلى أخرى منذ سنة 1946، غير أنه وقع التشديد عليها ابتداء من سنة 1957، في صور مزدوجة لنساء ورجال يتحدثون فيما بينهم، أو يردّون على أنفسهم بأنفسهم، أو يركنون إلى الصمت. وأشار هنا بسرعة إلى بعض العلامات والاستعارات مثل: الهربة المفقودة أو الغائبة المعالم، الشر، الاسم الحقيقي المبقى عليه سرا، "الحكم" ساعة الاحتضار حينما يظهر الإنسان عاريا على حقيقته، الجنون عند حدود الحياة و الموت، أو حدود الحلم والواقع، تجربة الشطط العاطفي عند محاولة الحصول على التوحيد الاولي المنقطع، مع احتمال خطرالعذاب الأبدى في تجاوز الحدود، وأخيرا: المرأة الغامضة، خالقة الرجال.

و يكثر ذيب من التلميحات و التساؤلات، و التلاعب بشخصياته، ويكثر من التجول بين الأحلام و الواقع، "حيث يصبح المعنى نفسه-في بعض النصوص-متجولا" حسب تعبير ذيب نفسه.

وأشعاره خاصة، تدفع امكانيات اللغة إلى أقصى الحدود، أو إلى درجة إنهاك الكلمات، و خطر إفقادها حينئذ أي معنى شعري مشير للعاطفة أثناء القراءة.

لقد بدأ محمد ذيب كأكبر أديب في بلاد المغرب، بل إنه لا كبير أديب دون شك، بما أبدع من إنتاج غزير، منذ أشعاره الأولى سنة 1946 إلى يومنا هذا، وهو إنتاج ذو وزن ونوعية، وذو طابع نضالي وكفاحي فيما بين الخاصة-من ضمن خاصيات أخرى - التي تقود الأبطال إلى حدود العتة والانقلاب أو الغياب.

بعبارة "أرض النهايات" قدم ذيب العدد الذي خصصته مجلة "أوب" لفتلتنا في شهر جوان 1985، ونستطيع، كما يبدو لي، أن نستعمل هذا التعبير لنصف به إبداعه في الوقت الراهن وموضوعاتيته (Sa thématique)، إنها كتابه النهايات، و"التجربة - النهاية" في حد ذاتها لمحاولة العشاق إعادة خلق الوحدة الانصهارية على غرار حب قيس المجنون لليل، المجنون الذي فقد نفسه في ذاتها بفعل الحب، وأحب إلى حد الجنون.

تعتبر رواية "توم حواء" صعبة الولوج بالنسبة للجمهور العريض، ولذلك يبدو أنها لم تحقق نجاحا على مستوى المبيعات منذ أن صدرت، وإنه لشيء مؤسف، وعليه، سأتناول موضوع التلقي النقدي لهذه الرواية من خلال دوريات اللغة الفرنسية، ثم أحاول أن أقدم عنها مقاربة، من ضمن مقاربات أخرى يمكن المجازها مستقبلا.

#### التلقي النقدي للرواية في الدوريات

إذا أخذت بمقاصات الصحف المرسلة من قبل النشرة المتخصصة (l'Argus) إلى منشورات "سندباد" التي نشرت (1) ثلاثية فإني لا أجد بها إلا اثني عشر عن الرواية، ولذلك سأضيف إليها تلك التي قمت بجمعها شخصيا، خاصة من الصحافة الجزائرية. وبالتأكيد أن حوالي العشرين عرضا مجتمعة لا تعد إجماعا، ولكنها كافية في الوقت نفسه للقول بأن معلقى الصفحات الأدبية لم يطنبوا في الحديث عنها.

إن هذا النقد الصحفي يكتب بفرض تقديم الأعمال الأدبية للجمهور، وللأعلام والتعريض على القراءة، ولذلك يكتب نوعا من الأهمية في سوسيولوجيا إنتاج ونشر النص الأدبي. ونستطيع القول بأنه من ضمن حوالي العشرين عرضا المشار إليها، يكفي النصف منها بتلخيص مكثف وسريع للرواية دون التعرض لما تحتوي عليه من ابتكارات أو تأويلات ممكنة، و ينطبق هذا على الصحف التونسية (جريدة لاهريس يوم 89/10/15)، أو المغربية مثل (البيان ليوم 89/10/13)، أو الموريطانية (الشعب ليوم 89/9/24)، مثل ما ينطبق على الدوريات الفرنسية. وفي مقابل هذا، أسجل مقالين جيدين نشر في الصحيفتين البلجيكيتين "لايبيري ديمانش" ليوم 89/8/19، و "بلوم دي بان" ليوم 89/6/21، حيث تلقيان الضوء

على الأسلوب الشامخ للرواية. ويلاحظ معلق صحيفة "لوم دي بان" من جهة أخرى بأنها "لا تكاد تدرك إلا قليلا عن طريق الفكر"، إذ "لا شيء في الرواية "مبين بوضوح"، فالروائي يبجد نفسه لتفادي أي عقدة، بل وللقتضاء على أي أثر للمصراع. وفعلا، فإن "الآن فافجي" يلاحظ في ليبرتي "ديمانش" (بروكسيل)، بأن الرواية "تبدو قليلة الارتباط بالجزائر مستقط رأس المؤلف"، ولكنه يسجل نوعية أسلوبها الرفيع المكثف والرقيق "باعثا أسطورة الحب الخالص"، بلغة بسيطة، واحتشام حقيقي، وأسلوب عصبي متلاحق الانفاس. ويقول المعلق، وهو محق في ذلك "تحت قشر الكلمات يرتجج فكر، وتفكير، وحرية، تخيل، وأسطرة (FABULER) الكائن الغامض والكامن في أعماق الملامسات".

وكتب "ميشال فريدمان" في مجلة "جون أفريك" بتاريخ 89/10/30: «أن نوم حواء»، هي رواية الجنون والحب المستحيل، بين كائنين من الأحياء منعزلين إنعزالا لا يرحي معه لقاء، ففي ذاكرة كل واحد منهما ذا مستديم سقا الكامل.

يرى العاشق حكاية من عهد صباه حيث لا يتحقق له البرء من غلطة ارتكباها إلا «باعترافه» لأحد "المراطين". أما العاشقة من جهتها، فتلمح إلى خرافة اسكتندا فيه كلفت فيها المرأة بنبذ ولم تستطيع أن تختار بين حبها للثب وحبها لأسرتها، حيث كانت زوجة وأما، وإذن، فشل الحب بينهما لا يعود إلى كونه عربيا وكونها غير ذلك، فالأساة أعصق من ذلك أو أكثر تعقيدا. إنه يريد أن يقول دون شك، لا يوجد هناك حب سعيد.

وخصصت الصحافة الجزائرية مكانة مهمة للرواية فكتب معلق في مجلة "منبر أكتوبر" (2) الصادرة بتاريخ 89/11/15 وقع باسم "إلياس"، فتوقف عند آخر روايات ذيب مند "هابيل" و ذكر أن الأمر يتعلق بـ "شعرية ذات طابع كوني" "Poétique de l'universalité"، و أن هذه الشعرية الكونية تترجم في غالب الأحيان -كما يضيف- بمشاعر الحواء والحرمان والضيق. إنها تشكل لغزا، كما يضيف مرة أخرى، مقتربا بذلك، دون شك، وبسرعة بعض الشيء، من وجهة نظرنا، لأن لغز الكائنات، كما يبدو لي، حاضر عنده على الدوام. إن "الغياب عن الذات" حسب ما يرى هذا المعلق هو أقوى عند العاشق من "الفناء البدائي في الآخر" حيث لا يبقى في نهاية الأمر سوى "الوعي الفردي في عربه القلق" فعلا إننا إذا راعينا الترتيب الزمني لظهور المقالات الجزائرية نجد أن أولها ظهر في صحيفة "المجاهد" بتاريخ 89/9/18، موقعا بحرفي م. أ. وهو الأول الذي أشار إلى القصة الروائية الفنلندية "أينو كالاس"، التي تحمل عنوان "خطية النشب" ويلاحظ المعلق ملاحظة مرفقة حين يقول بأن اختيار الأسماء في الرواية ليس عرضيا، وهذا أمر معروف جيدا عند ذيب.

إن العاشق في هذه الرواية يعيش في متنى مزدوج، في فرنسا، و في بلد آخر شمالي أو قد يكون ببساطة، مكانا في الأعماق، مكانا حقيقياً. إن فرضية هذا المتنى الداخلي تبدو لي فعلا ملائمة حين يكون على دراية بأعمال ذيب، وفي المقابل يبدو لي أنه ليس ضروريا الالتحاق من جهة أخرى على الجزء المتعلق بالحرب، فقد أراد الروائي ببساطة أن يلمح بشكل عابر بأنه جزائري وليس فنلنديا.

و في جريدة "الجزائر الأحداث" ليوم 89/9/28، يتحدث ناصر أو رمضان عن "باس مهول"، و لكن يشير أيضا إلى "ظهور نوع من التصوف"، دون أي تحديد لهذا التصوف أو فيما يتمثل. ويقول أيضا إن هناك قراءات متعددة ممكنة للرواية مثل الاقتصاد، الحب، الجغرافيا، أنه من الأفضل أن نكتفي هنا بالمهم الذي هو الحب في أقصى تجليه، المفضي إلى الجنون وإلى العزلة في نهاية الأمر.

ومن جديد نشرت "المجاهد" بتاريخ 89/11/20، مقالا عن الرواية بقلم ج.ب، يلاحظ فيه أن العاشقين "يتبدعان لنفسيهما مصائر على قدر الشرخ المفرط الموجود مع الحياة". إن الاجتماع في "زوج" لا يمكن أن يتحقق إلا في الخيال، ليهضي، ولو حتى على هذا الصعيد، إلى استحالة التوحيد الكامل.

و أخيرا نجد ياسمينة سنان في مجلة "المسار المغربي"، عدد ديسمبر 1989، تبرز هذا التميز، وهذا المتنى لدى كل واحد منهما، وتنبه إلى الأسئلة التي يطرحها كل واحد منهما على نفسه إزاء الحب والحياة والوجود الإنساني، و هو بالضبط ما يتعلقه محمد ذيب، وعلى كل، فإن الأهم قد قيل، ولكن من الواضح أن مجرد نقد صحفي لا يمكن له أن يلم تماما بكل ما في الرواية من غنى.

### مقاربة من الرواية:

في مقدمة لمجلة "أوربا" عن الأدب الفنلندي المشار إليه آنفا، يتحدث محمد ذيب عن تعن رواية "أينو كالاس" (1878 - 1956) التي تحمل عنوان "خطيبة الذئب"، وفي الرواية كذلك فصل بعنوان خطيبة الذئب ولابد من الإطلاق فيما يبدو لي من هنا (أنظر نوم حوا. ص202). لقد وجد ذيبني القصة نقطة تثبيت لينطلق منها إلى تحول العشيقة إلى ذئبة، بسبب حبها المدلّ للذئب.

تعد القصة على حوالى ثمانين صفحة، وهي بإيجاز شديد قصة امرأة سكنتها روح الغابة لفرط ما اتفتت آثار الرجل الذئب (Le loup - garou) ، وحينما إكتشفها زوجها لم يجد

أمامها سوى اللحاق نهائيا بلذائب الغابة، ثم تعود بعد حين إلى البشر لتضع مولودها، حيث لجأت إلى قرن تحيف، وهناك إحرقتها سكان القرية حية مع مولودها. أما الزوج من جهته فلم يكن أمامه إلا أن يتم الطقوس اللازمة لخلاص روحه، حيث أنه كان يعيش مع امرأة ملعونة.

هذه الأسطورة القروسطية تتوضع في جو الخلاص المسيحي أو اللعنة الأبدية، وفي سياق أوسع فلكلوري كرنوي للحكايات وبتعبير أدق، من مثل حكاية "الجميلة والوحش"، وبنظرة أوسع، في إطار الأسطورة النفسانية المعروفة في بلاد المغرب أيضا، فالمرأة تستجيب لاغراء اللذبة وتسلم نفسها للشيطان (الرموز إليه هنا باللذبة المفترس)، وتترك أهلها، وتصبح منذ تلك اللحظة تشكل مع روح الغابة كائنا واحداً.

وطبيعة الحال، فقد أمكننا التعرف على أسطورة اللذابة (أي تحول الإنسان إلى ذئب) (LA LYCANTHROPIE)، في هذه الحرافة الشمالية، حيث تعيش المرأة في أمبراطورية الشيطان حياتين: حياة إنسانية، وحياة ذئبية، وتكون مسكونة من ذات نفسها لنفسها، لكنها تعود ذات يوم إلى بيتها فيناديها زوجها باسمها الذي عمدت به فيبتدئ مفعول السحر في الحين، بيد أن الحقد الشعبي يظل يلاحقها فتحرق كما تحرق الساحرات.

إن هذه الحرافة بما فيها من غرابة لا يمكن إلا أن تكون قد نالت إعجاب «ذئب» فاحتفظ منها بالدليل الأساسي ألا وهو تحول العاشقة إلى ذئبة بفعل حبها للذئب، فيسقطها في إغراء اللذة المطلقة مع الوحش انساقا الجميلة إلى اللعنة.

وقد جاء في خرافة الجميلة والوحش «أن الجميلة بنطقها لعبارات الحب هي التي أحبت الوحش في وضعه القهلي أي قبل أن يتحول إلى وضعية «اللذابة»، أما في رواية ذئب فإن الجميلة هي التي تتحول إلى وحش، ولكنها حين تسمع اسمها الذي عمدت به تفقد في الحين مظهرها الحيواني، غير أنها تظل في ذات الوقت موسومة بظايع الوحش، أي باستسلامها لشيطان روحها وجسدها.

لقد شكل الروائي بطريقته الخاصة هذا التحول دون أن يبني أية عقدة روائية. وبإقتصاري على الأهم في عمله فقد توقفت عند عدة عناصر، وهي عناصر غالبا ماكانت ترد في رواياته الاستيطانية كدلالة الأسماء، الأعلام لكائنات مزدوجة، وكالهجرة نحو التوحد والانتماج في الذات وأخيرا معاناة لفر من الألفاظ دائم الحضور.

فبخصوص العنصر الأول نجد في هذا العمل التخيلي «أنا المدعوة قانيا» و«أنا المدعوة صليح» فلكليهما اسم، وهذه التسمية هي تلك المتعلقة بالكائنات المزدوجة (مثل ما نجد في

الروايات السابقة)، إنها تحمل في أحد وجهيها النور وفي الآخر الظل، تدعى المرأة "قانيا" وهو اسم روسي الأصل، كما ذكرني محمد ذيب، ولكنه لم يعد متداولاً اليوم، وهي متزوجة من "أولبخ"، ولم تعد تشعر نحوه بأي حب. وولدت منه بولد سمي "ليكس" وهو مايهمل على قانون الزوج الشرعي)، وقد وقعت في حب "صلح" (ترى هل فيه تذكير باسم "صالح" ومايعنيه من نزاهة ولين الجانب)، إنها تعتقد أنها تحبه، ولكنها في الواقع تحب الذئب فيه لأن له جانباً آخر هو الجانب الذئبي (ذيب)، ومن حبها للذئب تتحول بشكل رمزي إلى ذئبة.

كانت منسوبة في "فنلندا" وجاءت إلى مقاطعة "النورماندي" ثم رجعت، ثم عادت ثانية، وفي نهاية تيهانها لم تجد سوى الجنون والانفلاق على الذات. وكما هو الحال في رواية "هابيل" حين تجد ليلي تهيم بهابيل إلى درجة الجنون ويهيم بها بدوره إلى حد الجنون، لغرط تعلقها به، وامتلاكها له، وحرمانها منه. كذلك الشأن هنا في "توم حواء" حيث يتعاقب الامتلاك والحرمان.

وقد كان لدي افتراض أن اسم "قانيا" يمكن أن يكون تذكيراً بمعنى «الفناء» في الحبب بالمعنى الذي يجده في التصوف الإسلامي (وهو العنصر الثاني الذي أشرت إليه آنفاً)، وهو حالة ذوبان المتصوفين في تجربة التوحد الإرادي في الحب مع المطلق، كشهادة على حضوره الحميمي، أي (وحدة الوجود)، غير أن محمد ذيب قال لي بأنه لم يفكر في ذلك، ومع هذا فلنني مازلت أعتقد أن افتراضي صحيح.

تسمخ "قانيا" في هيئة ذئبة، لكن "صلح" بدوره يعاد خلقه بواسطة المرأة، ويبحث الذئب في شغفه الكامل للهبة، بواسطة الحب الذي تغمره الجميلة به. ويقول الروائي ضمنياً مامعناه «لا بد أن بهاجر كل واحد منا نحو الآخر» وذلك حين يقول لقد انتقلت يا "قانيا" من إنيتي إلى انيتك، لا بد أننا كنا في وقت من الأوقات كائناتاً "واحدة"، وشخصاً لاثنتين، ولا يهم ماعساه يكون الشخص الثاني الآخر (...). لقد كنا توأمين يشكل الواحد منا امرأة الآخر، وصورته المنعكسة في المرأة (...). فلتعني أنت حتى تكوني أنا، ولأَمْضِ أنا في الاتجاه المعاكس حتى أكون أنت» (ص 195).

ليس هناك اسم لهذا المخلوق الجديد المتوحد، والتلفظ به ممنوع على أية حال. ومن أجل تبرير رؤيته في وحدة الحب ومكانة المرأة يستنجد ذيب بآين عربي حيث يقول «إن المطلق الذي يتمظهر في شكل المرأة هو عامل فعال لأنه يمارس رقابة كلية على المبدأ الأنثوي لدى الرجل، أي على روحه (...). فيصبح الرجل طائعاً ومخلصاً للمطلق كما يتمظهر في امرأة (...). ولهذا فإن المرأة خلقة في اللا مخلوق (196) ويبدو أن ذيب ينزع القداسة في هذا المقطع لابن

عربي من كلمة (ABSOLU: المطلق) حين يكتبها بحرف صغير (a)، أما كان ينبغي أن يكتبها بحرف كبير (A)؟ على أية حال نتعرف في الصفحتين 195 و196 من الرواية على أحد المفاتيح الذي هو مفتاح "الحثوة"، أو التلاحم داخل الكائن الواحد بين الذكر والمؤنث وهو موضوع محبب إلى نفس الكاتب، أي موضوع نشور الرجل في المرأة، أو "المؤنث الحلاق" الذي يتحدث عنه المستشرق "هنري كوريان" في كتابه الخيال الحلاق في تصوف ابن عربي" (باريس 1958).

ويبدو القدر كأنه يدفع كلا المحيين، ويشكل لا يمكن تفاديه، إلى قضاء محتوما أقل ما يعتبر جنونا أن يحاول المرء مواجهة القدر؟ بل، "إنه لشقاء أبدي" حسب العبارات التي جاءت في الرواية.

وفي هذا اللعب بالمستخلفين (LES DOUBLES) وبالآقنعة، فإن ذلك لا يبلغ درجة الظل الملقز (العنصر الثالث المشار إليه آنفا)، الذي يكون إما دابة ملعونة أو ملاكا حاميا (نقاشا مع "الروح التي غمرته بظلمها" لكتابات يحلو لذيق الاستشهاد بها).

هل في الإمكان الوصول إلى الصورة المثلى للمرأة في هجرة المحيين هذه نحر بعضهم البعض؟ وإنني أنا الآخر والآخر هو أنا، يريد أن يقول العشاق، كقول الحلاج والأنصاري عن مجربة فتاة ذاتهما في الذات المثلى، حين كانا يسميان في تحقيق بيتهما في حب المطلق، وكأن منطقية ذيب أقفلت، وهو غير مهيب لكشف مكون نظرتة المعقدة بواسطة أوهامه الشبه باطنية (السرية) أحيانا. إنه وهو نفسه يصارع ضد قتامة اللفة، ضد خداع المظاهر وسر الأسماء، فليس الكل إلا "مظهرا إنسانيا" (على شاكلة النبا الذي بلغت به مريم في القرآن، حيث أرسل إليها روح القدس في هيئة إنسانية)، وهكذا يلصق ذيب على عدة مفاتيح بما في ذلك مفتاح الأسطورة، غير أننا سرعان مانصطدم بالمظاهر، ومن غير الممكن المضي أبعد من تلك المظاهر، أو كشف سر هذا البعث المتجدد للذنب من قبل اللثة، مع أن في ذلك نوعا من التخلص الذائب من الوحش، أو من "الرجل العجوز" (حسب تعبير هابيل)، أو من الظل في حد ذاته، ليبحث في عريه، وإذا في حقيقته، وليس في النهاية بما هو عليه في حقيقة أمره بعيدا عن المظاهر.

وأخيرا، لابد من أن تضع في الاعتبار أن الضموض موجود في كل مكان، وهو موجود قبل كل شيء في المتحابين، وأن الغرابة في كل مكان. وإذا كان الخلاص يكمن في الدماج في الذات من جديد، أي اندماج الذكر والمؤنث في ذاته، وفي الاكتمال الأصلي الضائع (أو في المطلق، بتعبير آخر)، فإن التجربة من جهة أخرى لا يمكن لها أن تدفع إلى مداها الأقصى، فكل



واحد يظل من الناحية الفعلية في فرديته، وفي قدره:

«فانيا، لقد أردت أن تجاهي القدر بالقوة وتحببتي، في حين أنه لا يمكن لنا أن نحابه القدر (...). إنه هو ذلك الذنب الذي انتقض عليك» ص 222.

إننا إذن لانقاوم قتامة ما يستعصي على القول، ولاتكشف ماهو "من هناك" من "عالم آخر"، أو بتعبير مختصر السر الغامض. إن الوضع الإنساني محكوم بحدود، لا يمكن لنا أن ننتهك الشرع ولا أن نتخطى الحدود (1)، ومعرفة ما وراء "الذني" ممنوع، لذا يجب الاكتفاء بالمظاهر، والبقاء على السر الغامض. وإن المضي إلى أبعد من ذلك هو سقوط في المغالاة إزاء الحائق، أي في التجربة الشيطانية، ومن ثمة السقوط في اللعنة الأبدية مثل "خطيئة الذنب".

وأضيف، أن «فانيا» تبقى من الشمال، و«صبح» من الجنوب، أو «أرصول» (بلد الذهب والشمس) (2)، وهو في الوقت ذاته بعيد عن بلد الشمس يعيش في المنفى والتهب.

إن ذهب في ثلاثيته الشمالية يرسم علامات تذكيرية، وبما احتفظ به في الذاكرة، غير أن ذات المبعد فيه تعمل دوماً على **خلط المسالك والأزمنة** أمامه، (فالأبطال لا يوجد لديهم ساعات)، والمفاصل لا زمن محدد، والأجوبة على الأسئلة لا تعطى واضحة، والعلامات المميزة غير ثابتة في أماكنها، والإحالات غير دقيقة. وهكذا تنتهي الأمور في رواية «سطح أرصول» إلى النسيان وفي هذه الرواية إلى الجنون وإلى الغياب، وفي نهاية رواية «ثلج الرخام» إلى صوت مفرد ما يفتأ يتحدث إلى نفسه وعن نفسه أمام الواجهة البيضاء. للزمن. ألا ينبغي أن نضرب صفحاً عن قراءة الورقة البيضاء؟ تلك التي جاء فيها «إن المتكلم لا يعدو أن يكون مجرد صوت، وأنه لا يحيا إلا داخل ذلك الصوت». ص 216.

\*\*\*

عندما ماقت سنة 1981 بتحليل آخر روايات محمد ذهب بما في ذلك روايته "هايل"، تحدثت عن الفوابة الإنسانية فيها (LA PASSION HUMAINE)، وأعود إليها هنا لأشير بأن الروائي - الراوي قد جعل أبطاله في نهاية "توم حواء" كما في نهاية «ثلج الرخام» يحيون إحدى الفوابات، أماضير المتكلم (JE) فقد ظل هو ذاته رغم تحوله إلى الغير، وبلا انقطاع، طوال مساره بحثاً عن حقيقته، لاعبا برأيه، متسانلاً من أكون؟ وقد تردد صده بشكل جيد في بيت غاستون ميرون حينما يقول :

«إن ضمايرنا مشته في حطام مرايانا»

ولكن المرأة (MIROIR) حين تتحطم فإنها تتحول إلى (MOUVOIR) (أي امرأة الفرام) حسب الصيغة التي تخيلها ذيب في «ثلج الرخام».

تري، هل هناك شيء يضمن لصاحبه البقاء كبقائه في عمل فني؟

توضيح من المخرج

(1) وردت الكلمة في الأصل بالعربية.

(2) الكلمة منحوتة من كلمتي OR و SOLEIL (الذهب والشمس).



# د. واسيلي الأعرج

## بعض عناصر تأويل

### الخيال الروائي

## في إعفاءات حواء لمحمد ديب

لا تنوي هذه المقاربة أن تقيم دراسة كاملة عن متجليات الفضاء الروائي عند محمد ديب. لأن ذلك يقتضي حتماً العودة إلى نصوص سابقة ووضعها ضمن نفس مسار الدراسة لأنها تتقاطع معها بشكل حتمي. ويمكن أن سنحضر للتمثيل فقط نص «هاويل» الذي يحيل عليه هذا النص في الكثير من عناصره البنيوية والإيحائية. فالانتقال من «هاويل» إلى «حواء» ليس أمراً اعتباطياً على صعيد الكتابة. وإذا كان من ثلاثية ستنشأ مستقبلاً. أعتقد أن هذين النصين يشكلان جزئيهما الأول والثاني.

إذن، فهدف هذه المقاربة، هو ملامسة بعض عناصر الفضاء الروائي التي تتحكم في هذا النص وتمطيه ظلال التمايز في الكتابة. وهذه صفة عند محمد ديب. فهو من نص إلى نص، يمارس القطيعة ويبحث في الوقت ذاته عن عناصر الاستمرار. إذ لا تنقف الكتابة عند محمد ديب، عند حدود المأزق، إلا لتتجاوزها من جديد. المأزق الذي يحاول أن يقطع مع الخطاب الوطني الذي يتحول أثناء الكتابة إلى مجرد لغة داخل الذاكرة ولكن كتابة محمد ديب تتحدث s'actualise وتتجدد انطلاقاً من مأزق الكتابة ذاته. فالقطيعة مع الوطن أحدثت شرحاً داخل الذاكرة ولكنها في الوقت نفسه عمقت حس الكتابة الروائية. فهي تشكل مآله الأول والآخر. والبحث عن المصالحة مع الآخر حضارياً، لا تقبل إلا إلى مزيد من الارتكان إلى الداخل

ومساحته يهتدء بعيداً عن لغة الحساس والتقدء. وبحشا عن لغة تحترق على نار هادئة لتجد تشكيلاتها المختلفة داخل نصوصه الروائية.

1- وعندما نحاول أن نلامس نص «إغفاءات حواء» le sommeil d'Eve سنجد استمرارية لتساؤلات هايبيل. وقطعية تكاد تكون واضحة مع هو اجس «عيني» وناس «دار سيطار» و«فلاحي بني بويلان». وعمر، وكومندار، وعكاشة وغيرهم. وحتى عندما يستحضر هذا الخطاب (1) فهو يبدو بعيداً لا عن الرواية وأجوائها ولكن عن صلح ذاتي. عالم تحول إلى مجسوة من الرموز بدأت تمحي بفعل الزمن وتنشأ مكانها رموز أخرى مرتبطة بقضايا اجتماعية ونفسية جديدة. ولا يتركها إلا في اللحظات التي تعيده مجبراً إلى، منحه الأول من خلال الكلمات التي أوصلتها له فابنه عن والدها الذي لا يرى فيه أكثر من الشتيمة التقليدية «يهودي-عربي» وبالرغم من محدودية ذكر هذه الكلمات من حيث المظهر إلا أنه في النص يمكننا أن ندفع بالدلالات إلى أفصاها لفهم العودة إلى الماضي الذي يريده صلح لأنه مآل ويريد أن يهرب منه كذلك لأنه ليس له بمعنى الكلمة.

عنوان النص «إغفاءات حواء» لا يحيل على الفردية. أو على حالة شخصية بالرغم من تفردها. ولكن اسم «حواء» يعطيها معناها الإنساني العام. فائنة FAINA بهذا المعنى، ليست الدلالة المباشرة للفرد ولكنها المرأة التي ورثت الجحيم من الجنة (العشق) الذي تحول في النهاية إلى جنون. أي إلى قطيعة مع اللغة المباشرة، والعيش داخل. لغة الصمت التي يحركها السارد إلى لغة للقصر. أليس الجنون سوى محاولة للعودة إلى الداخل. العودة إلى الصمت. أي إلى الطفولة في كل غفرائاتها التي تملك الإحساس أكثر مما تملك التعبير؟؟ من هنا نجد تبريرات متعددة لجها «لأكس» ابنها من «أليخ» ومحاولة مقارنته دائماً بوصلح» بالرغم من بعد إمكانية التشبيه. ألكس طفولتها التي تبحث عن تعبيراتها داخل مجسوة من الرموز التي احتلت الذاكرة.

أ- ينتفح نص «إغفاءات حواء» على الليل من خلال الجملة البدئية:

"Il fait déjà nuit, c'est moi: FAINA" (1) أي باستحضار حالة الصمت واستعادة الكآبة المتكررة، وليس على النوم. لأن النوم في هذه الرواية لا وجود له مطلقاً. كلها كوابيس وحالات من الشر والفرح تستحضر بين الإغفاءة والإغفاءة. وداخل هذا الصمت تنقد لغة النشر ميرر وجودها، محدثة قطيعة مع دلالاتها القديمة، ومتيحة الفرصة «أمام دلالات واسعة تنقد الدال اللغوي مدلولاته التقليدية من خلال عمليات الانزياح- Les ECARTEMENTS المتكررة لتنتقل إلى اللغة من النشر إلى الشر. أي إلى لغة الصمت. لأن القارئ كفاعلية تعطي للنص بعض مبررات وجوده يفقد مشدوها أمام هذه اللغة

التي فقدت دلالاتها التقليدية. ويصبح الصمت عدوى إذ على القارئ أن يدخل في لحظات التأمل الواسع لادخل أحداث القصة وتأويلاتها، ولكن داخل اللغة ذاتها.

ب- وينطلق الجزء الأول من النص وأنا التي اسمها فايئة». على لوحة لإغفاطات والكوابيس. تبدو المسافة مختصرة بين الانفتاح والانغلاق ouverture et fermeture.

الرابط الوحيد بينهما ليس جسيم إحباطات حالات العشق، والحن الصمت يتحول مع فايئة إلى بلاغة، إلى ذكراة مستعصية. إلى حلم. أي إلى استعالة.

ج- يفتح القسم الثاني من الرواية «أنا الذي اسمه صلح» على ذهاب فايئة. على مفادرتها الزل- «FAINA EST REPARTIE» (2). بعد أن يشعن هذا الذهاب بمجموعة من الدلالات التي تعيدنا إلى الأصل الأول المرتبط بخسران الحياة وعيش حالات العشق داخل الكوابيس. والسقوط في الذكراة من جديد والفوضى في حوار داخلي عميق يبحث عن أجمل الكلمات لتجاوز مأساة الحاضر- هذا مآل الكتابة والكتاب. إذ، إذا خرجنا إلى عناصر خارج نصية، سنجد أن الحالة ليست فقط حالة حرا. ولكنها حالة «أدم»-الكتاب الذي لا تنقله إلا اللغة. فتغريب التشابه البعيد، وجعله إمكانية قائمة بين شكل صلح، وشكل فايئة. بل تحولها إلى شخص واحد. يجيب عن بعض الأسئلة الممكنة حين تغادر النص لتتجه إلى الكاتب.

د- وينطلق النص في الأخير على إدراك استعالة العودة. استعالة قيام العلاقة في مثاليتها العشقية كما لامسها ابن عربي الذي يحمله صلح في ذاكرته، بينما تحمل فايئة تفصيلات لوحة «الساغا-SAGA» أو خرافة عشيقة الذنب التي تقبل التحول إلى ذئبة من أجل التمكن من عشق الذنب (1). فايئة هي الذئبة، لكن صلح لم يصبح كذلك بالرغم من محاولاته المتعددة: «حاولت أن تجبري القدر يا فايئة وتجيئني. بينما لا تستطيع أن تجبري القدر أبدا. يتظاهر بالتنازل في لحظة من اللحظات ولكنه سرعان ما يعود ليضغط من جديد بشكل أقطع. الذنب الذي سحرك إنه هو. وهو هناك، يسكن نفس الأرض التي تسكنينها» (2).

"Le loup qui s'est emparé de toi c'est lui, et il est lui-bas hantant les mêmes terres que toi (2)"

تحيل هذه المجموعة من الانفتاحات والانغلاقات داخل النص الى مجموعة من التأكيدات على الحالة الصوفية التي هي مزيج من اللذة والألم، الفرح والكآبة، الحلم والكابوس والتي تنتهي بنفس التقابلات. الجنون والحضور. الجنون الذي يعني الغياب داخل الذات والانكسار.

بحسبنا عن لغة عالية. لغة التبدُّ والجنون لغة قللك سلطة غريبة لا يحظى بها أي كلام آخر، سلطة تنطق بحقيقة مخبوءة وتنبئ بالغيب. سلطة تدرك بسذاجتها الحكمة التي قد لا يتأتى للآخرين إدراكها. (3) ينشأ من هذا كله خطاب صوفي تغيب فيه كل الحدود. حدود الجنون والعقل، ويجبرنا على الانصياع له لسلطته وسيادته وخاصيته.

وربما بدفع أكثر للغة الجنون، اعتماداً على حقريات ميشل فوكو، يمكن أن نزيح الكثير من الطلاسمية عن هذا الكلام، ونعطيه مشروعية خاصة، يتجاوز فيها الخطاب العاقل الذي غطت حدوده والذي قبل أن يستقر داخل الذاكرة عليه أن يخضع لتصدعات وتفتصلات جديدة تلغي عقلانيته وربما تلغي كذلك مرجعيته التي كان يؤكِّد من خلالها.

ولهذا فلفغة فانية بقدر ماهي ساحرة وشاعرية، فهي لغة مستحيلة بعد تصدع مرجعياتها النثرية واستبدالها بمرجعيات شعرية تصنع الدال والمدلول وسط شبكة من الأسئلة والتأملات الجديدة التي توازي الصمت الذي فرض أجواءه على القارئ نص وإغفالات حواء..

\* ومجمل كذلك هذه التحولات في حالات الانفتاح والانغلاق في الرواية في القسم الثاني الخاص بـ «صلح» إلى الماضي. لا لاستنفادته دهرًا، ولكن لتفتيت عناصره وبناء المكسور، وبعث الحياة في الميت. أي محاولة تتجاوز **المعضلات** الاستحالة التي تؤدي بدورها في نهاية المطاف إلى لس الحقيقة الجديدة. أنه ليس الذنب ولكن الدائب معها (أوليف). من تراثها وحياتها وذاكرتها. وينتهي هذا كله بصلح إلى الدخول بهائياً إلى الذاكرة واختيار العيش في الداخل بصمت.

فانية وصلح، يتضح من خلال هذا كله، أنهما يتبادلان أدوار الجنون. إذ تسافر فانية إلى ألمانيا بعد إحساسها بالشفاء مع ابنها أليكس وزوجها أوليف، وتتحوّل حالتها المرضية (٢٢) إلى مجرد حالة إسقاط في بطاقة بريدية تجسد لوحة SAGA لـ HUGO SIMBERG، بينما ينتقل هو «صلح» إلى حالة عالية من الصمت والعودة إلى الداخل. حيث يتحوّل هذا الداخل إلى وطن للكلمات

داخل لغة تغيبه وتستعيده بعد استحالة التصالح. فيأخذ صلح مكان حواء في الجنون ليؤكد مرة أخرى مقولة ابن عربي من أن حواء هي الأصل وأدم مخلوقها. هي التي خلقتة ومزقته وأعادته خلقه. حتى ترتيب القصص لم يكن إعتباطياً حواء أولاً وصلح ثانياً.

\* وعندما نبحث داخل هذا المجال عن سيميائية الأسماء، يحيلنا اسم صلح إلى مجموعة من الدلالات الحية التي تجعل من القطيعة إمكانية قائمة.

\* فهنا يبدو أن في أقصى درجات التناقض الذي لا يمكن أن تسقيم العلاقة في حضوره

بالرغم من التقاطعات الموجودة داخل الفضاء الروائي إلا أنها تقاطعات تسير الأحداث باتجاه القطيعة وليس باتجاه الاندماج الكلي كما يتسظهر ذلك في الافتتاحات الأولى للنص.

وفي السياق نفسه، عندما نبحث في مجالات سيميائية الأساء، يحيلنا اسم صلح إلى مجموعة من الافتراضات وإلى مجموعة من الدلالات الحية التي تحمل من القطيعة إمكانية قائمة بشكل واضح. أي البحث المستميت عن تصالح مستحيل مع الواقع الذي يعيشه بعق ولكن الذي يقوده نحو نهايات الجنون بعق كبير كذلك. حتى محاولة إصلاح الأشياء المكسورة وإقامة حياة عاطفية متوازنة داخل هذا الاختلاف العميق لا يؤدي بدوره إلا إلى مجموعة متزايدة من الانتفاضات المتسارعة نحو اختيار الصمت كحل نهائي. كالفال المباشر «صلح» ينتقل إلى خلق مجموعة من الفضاءات التي قد تتجاوز المجهول المباشر للكلمة ذاتها أثناء عملية التساري في البحث عن مكونات الكلمة الأصل «صلح» حتى الانزياحات اللغوية التي كسرت المسار الثري للخطاب ودفعت به إلى البحث عن إيمااته وإيحاءاته داخل الحالة الصرفية ذاتها كانت تعمل على خلق علاقاتها اللغوية الجديدة والمتميزة. القطيعة مع الوطن، هي قطيعة مع اللغة التي صيغ بها الوطن في الفترات السابقة. بحثا عن وطن جديد لا داخل الخطاب الجاهز ولكن داخل لغة مستحيلة لانهج الوطن ولالتغيبه من جديد. فانية بين ألمانيا وفرنسا وفلندا وطنها الأصلي. وهو بين وطن لا يملكه ووطن تحول إلى منفى في داخله. بين مسافتين. الأولى وهم، والثانية وهم. والوهان يمينان داخل وهم ثالث هو اللغة. الوطن لا ملامع له سوى اللغة. حتى حالات العشق الملونة بالإشراقات (الأشوار التي تتكرر كثيرا في الرواية (1)) لا يمكنها داخل هذه الأجواء إلا أن تكون وهما واثما، لا تلمسه ولكننا نعيشه بعق كبير. حب الوطن. حب المرأة. وطن غير موجود وامرأة تعيش داخلها وألم يتحول إلى ذكراة. وذكراة تتحول إلى لغة. أليس هذا أقصى درجات العشق. أليست الصرفية سوى تحويل العشق إلى لغة (2)

فهل هي إذن إغفاءة حواء أم آدم، أم كليهما ؟

فضاء. هذه الرواية. لا يتكون مباشرة من مجموع الوقائع، والأحداث، والشخصيات، وغيرها. ولكن من الكسوريات الموجودة في الداخل التي تحولها لغة الشعر إلى إفضاءات غنية بالدلالات. هذه الدلالات التي تتحول داخل الخطاب المنشأ في هذا الفضاء الذي تصنعه فانية وصلح بعلاقاتها بالحياة والوطن والطبيعة، تنظم حركة النص. فهي في مظهرها الخارجي تبدو كأنها مجرد عكس بسيط لأشواق خارج نصية HORS TEXTE (2) ولكنها أكثر عمقا من ذلك كله. فالفضاء هنا نصي، إذ يولي جانبا أقصى للغة لغة النص والكتابة مختلفا في ذلك في الفضاء المرجعي - Espace referentiel حتى عندما يحاول القارئ

إرجاع نصره إغغافات - حواء» إلى مرجعية الحقيقة، فهو يفتق. لأن اللغة المتجزة تقف بينها وبين عملية التحويل هذه والمستحيلة. وتعطي طوبوغرافيتها الأدبية الخاصة والمتحيزة إلى تجعل من الفضاء الروائي فضاء مزدوجا، معلقاً داخل اللغة، ومفتوحاً داخل الحلم والتأويل.

تتخفي علاقات الفضاء الخارجي بانتفا الدلالات التقليدية للغة رواية «إغغافات حواء» وهو ما أعطى إمكانية كبيرة لتشييد وتأسيس عالم التمايز في هذه الرواية في لغتها التي قربت المستحيل. بإنطاق المجنون وتحويل الصمت إلى بلاغة.

حتى وصف الطبيعة الذي تحول إلى هاجس مركزي بالنسبة لصلح، ليس عالماً طبيعياً ملموساً، ولكنه عبارة عن ألوان، وأشعة وإشراقات ورموز منعكسة في داخله عن طريق اللغة التي صارت مهرباً لصلح. لغة شفاقة ومحتلة يتم من خلالها تجسيد الفضاء الروائي من خلال إجراءات وصفية اختارها الكاتب لتعميق الحالة التي مزقتها بين طرفي هذا الفضاء الأساسيين: فانية وصلح من هنا فهذا الفضاء الروائي لا يقرأ مباشرة، ولا يمكن قراءته كذلك، إلا إنطلاقاً من التأويل الذي يجعله أمراً محتملاً فهو (الفضاء) يحتاج حتماً إلى القراءة المهنية والمؤسسية على المعرفة والشعر (على العقل والجنون) لكي تستطيع أن تنجز مشروعها في فعل القراءة. فالطبيعة مثلاً (1) قد لا تكون مقصورة لذاتها ولكنها لا احتزال (اقتصاد) الحالات الوجدانية التي تعبر عن أشواق فانية وصلح. وهو ما أعطى لفضاء رواية «إغغافات حواء» إمكانية الارتباط الحميمة بوظيفة العمل وقراءته في أفق متعدد يفتح إمكانيات واسعة أمام فعل التأويل

د. واسيني الأعرج

جامعة الجزائر





# الروائي المراقبي الراحل غائب طعمة فرمان

## كلمة في روائي عظيم

نحتفل اليوم بذكرى كاتب جزائري عربي شاع الظروف أن يكتب بلغة غير لغته الأصلية. وماعدا ذلك كانت كل شخصية من شخصيات رواياته، كل فكرة من أفكاره، كل مطمح من مطامحه نتائج وطء الأم : الجزائر

ومحمد ديب، كاتبنا الرائع، كان يعرف أن الوطن ليس إلا الأرض التي ولد فيها، ونشأ، فيها أمه وأهله، وجيرانه وخلائه، وحتى أولئك الذين يختلف معهم في هذا الأمر أو ذاك. ومن خلال هذه الأرض، هذا العطف تلمس طريقه إلى معرفة أصدقاء جدد، وأوطان أخرى، وعرف ماهي العائلة الإنسانية. وهذا هو المنطلق الصحيح، في رأيي، المعرفة كل ماهو إنساني نبيل يرشح بين البشر..

إذن، فإن محمد ديب، أولا، ينتمي إلينا، إلى الجزائر، إلى العالم العربي بأسره ولهذا يخيل إلي أن . . الدار الكبيرة . . مثلا تنتمي قبل كل شيء، إلى الروح والبيئة التي كتب بها وعنهما طه حسين كتابيه الرائعين "المعذبون في الأرض"

والايام" مثلما كتب نجيب محفوظ "رفاق المدق" و"خان الخليلي" وحنّا مينة "المصاييح الزرق"، مثلما تنتمي الى ماكتبه أدياء الجزائر المبدعون وما يكتبونه الآن، تنتمي إلى حصيلة مانعز به من ثقافتنا العربية . . . تنتمي الى الجزائر الحقيقية الاصلية . . . المصورة بصدق وإخلاص وحرارة . . . إضافة، أو بسبب ذلك بالذات، هي القاسم المشترك لعل مايجعلنا هنا الشرقي، هنا العربي... القاسم قد يكون ذلك التلاحم العجيب في المصائر، هذا النادي الذي قد يكون تاما في غمط الحقوق أو انعدامها أو التهاون بها، أو السعي الدؤوب لنيلها . . . ربما هوالتضال اليومي المضمن في سهيل كل الاشياء البسيطة التي تؤلف أبسط حقوق الانسان، واقل ندرة في واقعنا المعاش

أو ربما . . .

لا ادري . . .

قد تكون . . . "الدار الكبيرة" هي الدار الاوسع إنتشارا في عالمنا العربي، مشرقه ومغرب، هي البوتقة التي تصهرنا في طفولتنا وتصاحبنا مراحل كثيرة من أعمارنا.

ومن منا لم يعيش في بيت مثل بيت السبيطار أوبيت بجاوره، أوله أصدقاء فيه، بيت استوقفه في مرحلة عميقة الجذور في نفسه، جعله يتوقف، ويفكر ويتجمع الذكرى

العجيب أن أمثال دار السبيطار واسعة الانتشار في عالمنا العربي حتى أكثر من المقاهي والحانات . . .

أنا أيضا تورطت أو كتب لي القدر أن أصف دارا مثل هذه الدار سميتها "الحان" في أول رواية لي كتبتها منذ 26 سنة، وأعني بها . . . النخلة والجيران . . . وأمثال الحان كانت موجودة في بغداد، وربما لا تزال.

لا أظن أنني كنت مطلقا على "الدار عام 1968 ترجمة الاستاذ سامي الدروبي .

. وكان يبدو أن لكل من داره الخاصة التي تشبه دار سبيطار أو الحان .

ربما نحن العرب، ورثنا هذا الحنين للدار الأولى من أسلافنا . . العربي القديم كان يحن إلى داره الأولى مثل حنينه إلى حبه الأول.

ومن يدري؟ فقد يكون الحنين إلى الدار الأولى شائعا بين كل الشعوب، لا سيما تلك المهددة دائما بفقدانها سواء من الطبيعة، أو من دخيل خارجي . . فهي دائما تخشى أن تغادرها مضطرة، وتحرم من طمأنينة النشأة الأولى، الطفولة، التكوين الآمن. . محرم من الوعاء التنظيف السليم الذي تتجمع فيه قطرات الذاكرة . . .

مع كل هذا كان محمد ديب، بالنسبة لي، اكتشافا رائعا، كان من الاساتذة الذين علموني كيف التصق بالواقع، وأتعامل مع مشاكل شعبي، طموحاته و هواجسه، آلامه واخراجة . .

يقول محمد ديب :

"البؤس يجعل الناس في دار سبيطار حزاتي" وأقول ولماذا في دار سبيطار وحدها؟

البؤس يعامل البشر في كل مكان على قدم المساواة. ربما هو من بين الاشياء القليلة التي تساوي بين البشر. وأنا لا أعني البؤس المادي وحده، بل والبؤس الاخلاقي والفكري وغيرهما.

وأنا أحب الكتاب الذين أجد في ثنايا كتابتهم ما يحلني على التفكير، ويساعدني على تطوير لمحة الفكرة التي يلمحون إليها لتشعل في حناياي الرغبة في مادة الحياة. ومحمد ديب من هؤلاء الكتاب . .

في الدار الكبيرة تقول الام عيني لاولادها : "ها أنتم ترون كم يكلف الحبز وحده، فلا تفكروا بغير الحبز، والا كنتم تمنون انفسكم عبثا وبدون طائل . . ."

ترى كم من الشخصيات في أدينا العربي وروايات محمد ديب من ضمنها عتوا حلموا باشياء كثيرة غير الحيز . .

وليس بالحيز وحده يحيا الإنسان، كما قيل قديما . . . كم من الناس في أدينا العربي حلموا بالكرامة وتقنوها حلموا بالديمقراطية وتقنوها .

وما مصير أولئك الذين حلموا بكل هذه الاشياء وتقنوها ؟

ما مصير أولئك الذين احبوا أوطانهم عن صدق وكفى ظروف الطغيان وفرض الارادة المستبدة حملتهم على ترك احب الناس اليهم، أجمل الاماكن عندهم،

تلك التي ارتبطت بذكريات عزيزة، بعمر كامل يتاريخ الكفاح من أجل الاماني والاحلام لم يكن بلا جنوى.

و إلا لما تقدمت البشرية، ولما بقي أمل يشع في عيون الناس، ولا القدرة على التحدي، والوقوف في وجه المعوقات . .

ومحمد ديب وضع هذه الكلمات على لسان بطلته التزاما بدرجة معينة من الوعي، ودرجة معينة من التعب في هذه الحياة الشاقة . . فان أبطاله مجتهدوا، وصارعوا وعرفوا قيمة الارادة الانسانية في كفاحهم اليومي من أجل أكثر من لقمة خبز .

و أنا كواحد من الذين يتعاملون مع الثقافة والادب في عالمنا العربي المتراحي الاطراف أشعر بالفخر من أن أدياء طليعيين بما لهم من قناعة وجد وأمل خلقوا في أديهم تلك الشخصيات الدافقة للهوف الساعية الى الراحة والحرية والديمقراطية، وتعاطفوا معها، ووقفوا إلى جانبها، وهذا المطلوب في كل العصور ولاسيما في يومنا الراهن هؤلاء هم رفاق محمد ديب والأمناء على رسالته نحو شعبه ووطنه وأمتة، هؤلاء الجنود الحقيقيون في معركة الحياة .

فتحية ألف تحية الى ذكرى هذا الاديب الرائد وألف تحية الى الأدياء الذين يشاركون في إحياء ذكراه

# عمار بلحسن

## مراجعة المستعمر

### أطار سيولوجي وثقافي

### لنعم الرواية الثلاثية لعهد ديب

تشكل هذه المداخل، خلاصات عامة للبحث الأكاديمي الذي نوقش كرسالة ماجستير في علم الاجتماع، تحت عنوان: الرواية الوطنية والأيديولوجيا الوطنية، دراسة سيولوجية للرواية الثلاثية محمد ديب، جامعة وهران 1982 وهي بهذا المنظور تملك تاريخها وأحالاتها.

١ - رغم المنطق الكولونيالي التدميري الذي قاد العملية الاستعمارية الاستيطانية في الجزائر.. فإن هذا المنطق لم يستطع أن يدمر تلك الاستمرارية الثقافية - الأيديولوجية والتي شكلت « الوطنية الريفية » كأيديولوجيا والمجموعات القبلية - الفلاحية كقوى مادية اجتماعية، لحظتها الأولى، « والوطنية الحضرية » كأيديولوجيا حضرية، تعبر عن رؤى وتصورات أقوى والطبقات الوطنية الجزائرية الجديدة التي أفرزها التدمير الكولونيالي

## الاجتماعي - الاقتصادي، لحظتها الثانية.

ان هاتين اللحظتين تشيران الى صلاية وقاسك الهيات القوية التقليدية الجزائرية - رغم تعرضها لضربات الایدیولوجیا الكولونیاية العصرية، ومؤسسات النظام الاستعماري - وتعيان عن لحظات ذلك «الاصلاح الأخلاقي والثقافي» - مفهوم غرامشي - الذي قاده المثقفون الجزائريون داخل المجموعة الوطنية ردا على اندمير الثقافي - الایدیولوجي الكولونیاي الاستيطاني والاندماجي. وبالفعل، يمكن تمييز وتعيين فترات انتقال ثقافية وایدیولوجية، قوى وافكارا ومؤسسات وأجهزة:

ان قيادة المثقفين التقليديين (زعماء قبائل، متعلمين، أمراء، رؤساء طوائف دينية وصوفية، اشراف...) للمقاومة الوطنية التقليدية الفلاحية القبلية التي وجدت صياغاتها الفكرية والایدیولوجية في ما يسميه مصطفى الاشرف «الوطنية الريفية» تعكس حدود التطور الاجتماعي - الاقتصادي والثقافي للمجتمع الجزائري آنذاك، ذلك ان القوى الاجتماعية والایدیولوجية - الفكرية وأشكال أجهزتها ومؤسساتها الایدیولوجية والسياسية ووعياها الاجتماعي لم تستطع الصمود - رغم جهديتها وتناقضاتها الرئيسية الاستعمارية - في وجه «بورجوازية كولونیاية وأمريالية عرفت تطورا اقتصاديا واجتماعيا ووطنيا كبيرا، ومؤسسات وأجهزة سياسية وعسكرية وایدیولوجية، يلحسها نمط الانتاج الرأسمالي وتشكيلته الاجتماعية الرأسمالية الحديثة العصرية، بنيات تحتية وفوقية، ان التفاوت في التطور التاريخي بينا أفاط الانتاج ماقبل الرأسمالية وبنائها الفوقية السياسية والایدیولوجية ونمط الانتاج الرأسمالي في فرنسا هو الذي يستطيع تفسير أسباب فشل مقاومة التشكيلة الاجتماعية التقليدية القبلية الجزائرية لعملية زرع نمط الانتاج الرأسمالي الفرنسي الاستعماري.

كيف يمكن إذن ان نجابه قوى غير متبينة، ككتلة تاريخية منسجمة، كتلة بورجوازية استعمارية صلبها التطور البورجوازي الفكري والاقتصاد الرأسمالي؟ إن مايمكن ان ينتج عن هذه المجابهة هو التدمير الاقتصادي - الاجتماعي لنمط الانتاج أو أفاط الانتاج الماقبل رأسمالية، قوى منتجة وعلاقات إنتاج، وكذلك انزعال وتهميش وانشقاق الهيات الفوقية السياسية والایدیولوجية وعلاقاتها وأجهزتها وقواها المثقفة والمتعلمة، وتشتت وتدمير الهيات التحتية التي تبنى عليها.

إن سنة 1880 هي سنة الصحة، صحت الارياض وانفجار القوى الاجتماعية التقليدية، وبداية خطورتها نحو التشكيل كجنيين أو أجنة للقوى الاجتماعية الجديدة التي ستؤسس

الشعب الجزائري وقواه الاجتماعية والوطنية من جديد.... بدون الانقطاع عن التراث الثقافي والايديولوجي القديم... أي بدون انقطاع عن تجربة المقاومة الوطنية الريفية وأفكارها الاساسية، رغم أن هذه التجربة معاشة وممارسة بشكل مختلف ونوعي يرتبط مع متطلبات حركة التحرر الوطني المعاصرة أكثرهما يرتبط مع ماضٍ مجيد ومقاوم.

2 - ان الممارسة الايديولوجية للقوى الوطنية الريفية الاجتماعية والفكرية، تميزت بدعوتين : لحظة النزعة الجهادية والفروسية، والوطنية التقليدية تجسدت في كلمة وأدب جزائري تقليدي مقاوم، يتابع تقاليد وأشكال ومضامين الثقافة والأدب العربي - الاسلامي، بمضامين تهدف لمقاومة المستعمر ونظامه وعلاقاته الاجتماعية الاستقلالية والكولونيالية الاستعمارية، ولحظة النزعة الهامشية وتوابعها، من تنجّع وصوفية وكلمة صامتة مقاومة سلبية.

ان الثقافة والايديولوجيا الجزائرية التقليدية بدأت في التراجع الى القيم - الملجأ كاسلوب رفض سلبي وه قنفيذ، لثقافة وإيديولوجيا كولونيالية مدمرة واستيطانية. هكذا... إذن لعبت الثقافة والايديولوجيا الوطنية الريفية دوراً، ليس في المحافظة على العناصر التقليدية المعبرة عن الشعب الجزائري، بل في إعادة بناء عناصر التراث الثقافي - الايديولوجي الذي سيصبح مادة للاستمرارية والتتابع التاريخي للثقافة والايديولوجيا الوطنية، رغم التقطعات التي عرفتھا التشكيلة الايديولوجية والفكرية نتيجة التدمير الاقتصادي والاجتماعي والثقافي الذي بلغ أوجه في بداية القرن العشرين (1900).

وستكون نواة الانتلجانسا الوطنية التي قادها الأمير خالد كمشقّف ومناضل سياسي مقدمة حركة تاريخية لاعادة تنشيط هذه الاستمرارية على أسس عصرية، لا تتمكك وتشن التراث الثقافي - الايديولوجي الوطني الريفي فقط، بل تشره وتنبه بمواد وعناصر ثقافية وإيديولوجية عصرية ومعاصرة كالليبرالية والديمقراطية والوطنية والقومية والماركسية، هذه العناصر التي أنتجتھا حركة التحرير الوطني العالمية والثورة الاشتراكية والحركة العمالية العالمية في الدول الرأسمالية.

ان دراسة أشكال ومضامين وديالكتيك فترات الانتقال الثقافية - الايديولوجية مع ما فيها من لحظات التقطع والاستمرار، وما تتضمنه من جديد وقديم، تقليدي وعصري... تبدو انجها خصباً لتكوين مشكلة الاستمرارية الثقافية - الايديولوجية لمكونات البنية الفوقية الجزائرية السابقة في بنية فوقية عصرية، أحزاباً ومثقفين عضوين وجماعيين وإيديولوجيات من لقط جديد، أي كحصيللة أو تركيب للتراث الثقافي والايدولوجي الوطني الريفي مع عناصر الوطنية الحضارية التي تكونت في سياق تلاقي - تناقض عناصر الثقافة والايديولوجيا الجزائرية القديمة

مع عناصر الايديولوجيا والثقافة الكونية الديمقراطية (الليبرالية والماركسية).

3 - من رماد المجتمع الجزائري المقتّر، ومن جهود المثقفين الجدد، ومن نهضة وتطور القوى الاجتماعية الجزائرية الجديدة، بدأت المواجهات بين القوى الاستعمارية والقوى الجزائرية الجديدة تتضح على المستوى الفكري والثقافي، وتتخذ أشكالا ومضامين عصرية.

إذا كانت القوى الاجتماعية المستعمرة كقوى مادية ملموسة، وجدت تعبيرها وايديولوجيتها في الايديولوجيا الكولونيالية، وتكونت في إطارها كتكتلة تاريخية مستعمرة، فإن القوى الاجتماعية الجزائرية الجديدة التي مرت بلحظات أساسية، في تشكيلها كتكتلة تاريخية وطنية قد وجدت في الايديولوجيا الوطنية التحررية - كركب متناقض إنتقائي لعناصر كونية ومحلية - رؤيتها وتعبيرتها السياسية والايديولوجية والفكرية والتنظيمية. إن تكون هذه الايديولوجيا جرى داخل سياق الصراع التنافسي مع الايديولوجيا الكولونيالية على أساس توجيه العمل نحو تكوين وعي وطني يهدف لحل المسألة الوطنية وإلغاء الرابطة الكولونيالية كألوية تاريخية.. يحتم أن اقتضى الحال عدم حسم المسألة الاجتماعية واختياراتها السياسية والايديولوجية. وقد أدى هذا السياق الجدلي والديالكتيكي للمعوس والخاص والتاريخي، لتكون الايديولوجيا الوطنية الى "تجاهل" التناقضات الاجتماعية داخل القوى الوطنية وبناء استراتيجية ليس على أساس تفصل الصراع الوطني مع الصراع الاجتماعي.. بل على أساس الصراع ضد الاستعمار فقط. من هنا ذلك "الطابع الفقير" لمكونات الوعي الوطني التحرري لا سيما الشعبي والثوري منه. إن ترك المسألة الاجتماعية على الررف ومحاشي نقد "الشعب الجزائري" سيعمل على سnette هذا الأخير، باستنت فقير فكريا رغم صلاته ببالة الوعي الاستعماري، وسيؤدي إلى اندجار الحالة الاجتماعية وظهور الصراع القومي والاجتماعي بشكل غير منظم ومشوش بعد وقف إطلاق النار والحصول على الاستقلال مباشرة.

4- لم تكن البنية الايديولوجية للمجتمع الجزائري المستعمر بنية ذات خطاب إيديولوجي وسياسي يجيب على المسألة الكولونيالية والوطنية فقط، ذلك أن المستوى الادبي لهذه البنية عرف خطابات أدبية- فكرية تصور رمزيا وتنجز مرتبا النزاع الكولونيالي، وتشهد أطرافه وتقول منطق الصراع التاريخي بين المستعمر والمستعمر.

وبالفعل فقد أفرزت الايديولوجيا الكولونيالية، كلمة وأدبا كولونياليا يصور ويمشهد المنطق الكولونيالي، الذي يديرها على أساس احتلال مستعمرة الاستيطان وقواها الاجتماعية لقطب "الأنا" كمركز وموجه للكلمة والخطاب، واحتلال الشعب الجزائري ليقطب "الآخر" كمنطرد من الحوار، وكمنضوع للعنف والتدبير والكلمة الكولونيالية.

إن هذا المنطق الاستعماري الروائي لم يصور الواقع الكولونيالي الحقيقي.. بل صور إيديولوجيا



ووعياً مغلوفاً أعى وخيلاً أوقلقتا عن العملية الاستعمارية، ذلك أن الانتصارية الكولونيالية لم ترى جمرات الثورة والتحرر كطرف ثان في الوضعية الكولونيالية، بل "تعاست" وغطت النزاع الكولونيالي الحقيقي وكونت مملكة الاوهام العاجية التي ستشقق تحت ضربات الكلمة والفعل التحرري الوطني للشعب الجزائري وتطور الوضع الكولونيالي الحقيقي وتناقضاته التناحرية وأطرافه المتصارعة).

هو الانتصارية "الجزائرية" المسجدة للكثلة التاريخية الاستعمارية، الداعية لتاجيع العملية الاستعمارية أصبحت الكلمة والادب والرواية الكولونيالية كلمة وأدبا تعيسا يعيش أجواء "القلق" والتحليل. إن عملية أخذ الكلمة من طرف الجزائري المستعمر قد بدأت مع تناقضات الوعي الكولونيالي وبقاء الاستعمار بدون ايديولوجيا اللهم الا ايديولوجيا السلاح والعنف (حوادث ماي (45)).

في هذا السياق وجدت الإستعمارية الثقافية- الايديولوجية وعناصرها الادبية إطارا للنشاط وإعادة التبين: ظهور الادب الوطني الجزائري المعاصر المعبر عن قيم ورؤى وتصور الشعب الجزائري وحركته الوطنية التحررية.

5 - يمكن إذن تحديد أطراف لصراع الايديولوجي - الادبي كصراع رمزي دال ولمشهد للصراع والنزاع الكولونيالي بين الشعب الجزائري المستعمر والقوى الاستعمارية.

قبالة أدب ورواية كولونيالية صور(ت) أطروحات الايديولوجيا الكولونيالية ونشر(ت)ها ككلمة لمستعمر الاستيطان، وكروية من أجل تنمية ومحيمس وتاجيع العملية الاستعمارية، وقبالة الكذب الكولونيالي الروائي المصور لحالات الوعي الاستعماري.. صاغ المثقفون الجزائريون عموما والادباء خصوصا كلمة وطنية تحررية تجسدت في أدب ورواية وطنية تحررية واقعية جدالية ومضادة

إن الرواية الثلاثية للكتاب محمد ديب تعكس وتشير إلى هذا المجهود الفكري الثقافي الهادف لانتاج أشكال وعي إجتماعي رمزية معبرة عن مشاعر ورؤى وأفكار وطموحات التحرر الوطني لدى الشعب الجزائري.

6- الرواية الثلاثية هي رواية واقعية ووطنية، نظرا لانها رواية رد الفعل الوطني التحرري، وكلمة الشعب الجزائري المستعمر عن نفسه وهويته وعن الآخر المستعمر والعلاقة الكولونيالية الرابطة بينها.

ككتابة واقعية، حوصلت الرواية بطريقة دالة التراث الثقافي والايديولوجي والادبي الجزائري مع التراث الثقافي - الايديولوجي الادبي والانساني الديموقراطي (الكتابة الواقعية والايديولوجيا الماركسية) في ظرفية صراع وطني تحرري وفي اتجاه التعبير عن حركة التحرر الوطني.

هكذا قامت الرواية بين «مشروع واقعي» هو تصوير نموذجي صادق للوضع الكولونيالي الحقيقي وأطرافه، ومشروع إيديولوجي جدالي مضاد، هو التنديد بالايديولوجيا الكولونيالية وتهديم وتعرية أطروحاتها، وتدمير الكلمة الكولونيالية عن المستعمر والمستعمر على السواء وإنتاج دلالة موحدة ووحيدة هي التحرر الوطني كحل للنزاع والمسالمة الوطنية.

في عملية مفصلة هذين المشروعين، الواقعي والايديولوجي، وجد الكاتب محمد ديب مادته الايديولوجية الموضوعية في اللغة والثقافة الفرنسية والكونية الديموقراطية وفي الواقع الكولونيالي الجزائري، وأطرافه وأشكال وعيه الايديولوجي والاجتماعي. وفي الايديولوجيا الوطنية السياسية وخطاباتها.

قبالة هذه المادة المتعددة والمتنوعة العناصر، قام الكاتب بإعادة قلمك مختلف المواد عن طريق عملية مزدوجة هي الهمم/البناء، التدمير/التشكيل بهدف تحقيق والحجاز، أي تصوير الواقع الاستعماري الحقيقي تصورا أميناً وصادقاً كمساهمة في معرفته علمياً (من هنا «وثائق» الرواية التاريخية وإمكانية استغلالها في البحث التاريخي) وتعرية العلاقة والايديولوجيا الكولونيالية وإنتاج دلالة التحرر الوطني كدلالة تاريخية وشمولية قادرة على توحيد الشعب الجزائري والمساهمة في سمنته ككتلة تاريخية وطنية طامحة للهيمنة ومتخلصة من غلّ الرابطة الكولونيالية.

بهذا تبدو الرواية الثلاثية ممارسة نموذجية إيديولوجية لحركة المثقفين والانتلجاسيا الوطنية وطبيعة عملها الاخلاقي - الثقافي في تلك الفترة : إنتاج رؤية إيديولوجية صحيحة لحركة التحرر الوطني الجزائري هي مساهمة تسليحها وفولذتها وتوحيدها وتنشيط مكوناتها المادية ووعيتها في اتجاه حل المسألة الوطنية والاجتماعية.

7 - الرواية الثلاثية هي رواية حركة التحرير الوطنية وفاعلها التاريخي والكتلة التاريخية الوطنية وتصوير ومشاهدة لمنطقها الوطني التحرري.

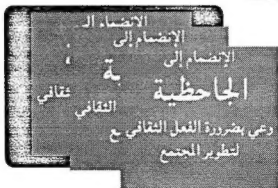
فمن طريق قلبها وتجاوزها وتدميرها للمنطق الكولونيالي الروائي الذي يفترض ويرى المستعمر كأنا الكلمة والتاريخ، والمستعمر الجزائري كموضوع الكلمة والعنف، وينتهي لمنطق

وطني تحرري، أصبح بموجبه الجزائري أنا الرواية والكلمة والمخطاب والمستعمر موضوع العنف الرمزي المعاصر للعنف المادي (الثورة التحريرية)، أكدت الثلاثية خصوصيتها كعمارة إيديولوجية أدبية فعالة مضادة وجدالية تقول الصراع الحقيقي النائر في الوضع الكولونيالي بتطور وطني تحرري ذي أبعاد كونية عمالية.

من هنا تعريتها للواقع، ومساهمتها في تهديم الوعي الكولونيالي، وقدرتها على إنتاج آثار إيديولوجية تقدمية في قراء المترول والجزائر، وغطيتها كحالة تشير الى العملية التاريخية التي قام بها المثقفون الجزائريون خلال المرحلة الكولونiale صياغة الرد الوطني التحرري والعلمي على مشكلات ومبادئ. وثابت الاستعمار وإيديولوجيته وأدبائه وطرح العلاقة الكولونiale عارية هجبة أمام قراء العالم، ودفعهم لاتخاذ موقف صحيح من عملية تاريخية عادلة وصحيحة.

ان الثلاثية تنطرح في سياق حركة إنتاج ثقافي وإيديولوجي وفكري وأدبي أفرزتها الحركة الوطنية التحررية الجزائرية والعالمية، لذا فإنها تطرح هي الاخرى مشكل تنسيق ولم شمل عناصر هذا الانتاج ودراسته في تفصيلاته مع مختلف الاشكال والعناصر الايديولوجية الاخرى سواء كانت تصويرية أم غير تصويرية.

أما مؤلفها، فله حق تاريخي هو أنه الاول والرائد الذي أعلن عن نهاية الاستعمار وتنبأ بهرائق الثورة الوطنية وارتبط عضوا بحركة تاريخية للتحرير الوطني، وصاغ بجانب رفاقه رحلة الوعي الوطني التحرري وتناقضاته وصور المسار المعقد والمضني لقوى الشعب الجزائري الوطنية نحو حل مهام الثورة والتقدم والديموقراطية، ولو بتشوش وشعبوية مازالت اجراؤها السكبية سائدة.



## رابع بلعمري

### هكذا المرأة

كانت المرأة واقفة، وجهها محتقن، ساقاها المفرجتان ترتجفان ويدها المنقبضتان تمسكان بحبل القنب المتدلي من السقف. لا ترتدي سوى قميص مرفوع حتى الثديها. تجوب تشنجات منقطعة بطنها البارز المنقبض والأملس.

- أعيني ولدك. أعيني ولدك إذا كنت تريد أن ينزل ليس معه بكرا ليتزلق.

أخذت العجائز المحيطة بالمرأة واللواتي تحولن وقتها إلى قابلات يوخنها كل واحدة بدورها. هناك نساء يقين لحالات طوارئ حياتهن. لم يخرج الولد في وقته فنام ولم يستيقظ. لذا يقال إن هذه المرأة أو تلك عندها راقدة في بطنها.

تجهد المرأة نفسها. تعرق. تقول العجائز أنها علامة جيدة. تقوم بجهد أخير. يمر خيال أمام عينيها تصرخ. تتصور ألاما. تقول العجائز متأثرات، هاهو، هاهو، تنفج أساور المرأة ثم ينخفض بطنها رويدا رويدا.

تقلب العجائز الطفل. تفتح ساقيه. تلقي نظرة إستطلاعية على عضوه الصغير قبل أن تلمسه بحبايعها المتجمعة حتى تتأكد من جنسه.

- ماهي إلا أنثى. يا ابنتي المسكينة! إنها لا تستحق كل هذا العناء. قد متهبتنا سدى.

إذا كانت المرأة تلد للمرة الثالثة أو الرابعة ابنة فيقع الحير عليها وقعالصاعقة. تنكمش على ذاتها كسلحفاة خائفة وتسكب دموع الحزن والأسى وتلعن الطفل. فكم من أزواج تزوجوا عدة نساء رغبة في أن يأتي الصبي الذي سيخلد ذكرى الأجداد.

- لا تكي يا ابنتي هكذا! إنه تصرف سي. قد يسي. إلى الطفل. إن الله هو الذي

أعطاك إياها. إنها إنسان بشري. بما أنها ولدت فلنقبل بها. لا تلعنيتها هكذا. ليست هي المذنب. على كل حال فلن نضع خشبة بين ساقها لنفرحك ولن ندقنها حية كما كان كل حال فلن نضع خشبة بين ساقها لنفرحك ولن ندقنها حية كما كان يفعل الجهال (1) في الماضي. إنها بيننا ولترضى بها. المهم الآن هو أن تربيتها بيد من حديد. إذا ترك المجال للأشئ. الله وحده يعلم ماذا يوسعها أن تفعل. هكذا هن النساء.

أما إذا كان المولود صبيًا. فما أن يظهر طرف عضوه حتى يعم الفرح البيت كله. تتناقله العجائز قائلات: "بأسم الله" يرتته يهدوه. يزغردن، يدللن الأم. يحملن الحيز إلى الأب، سيّد الإنتاج، مرددات "مبروك" "مبروك" "مبروك". عندئذ يأخذ الأب بتدقية الصيد- إذا كان عنده واحدة- ويطلق عدة طلاقات فرحا وتهليلا بالحدث العظيم. تذبح دجاجة أو ثلاثة ويهبأ قدر كبير من "العيش" أي الكسكس الغليظ المغس بصلصة قرمزية اللون حرة جدا. تأكل منه كل العائلة ويوزع على الجيران. إنه "الباروك" (2) تلاقي النفساء عناية خاصة، وتعطى أفضل قطعة دجاج، تطعم "السفنج" وهي عوامة كبيرة مصنوعة من البيض وكفموسة بالسكر. كي تسترد لونها بسرعة.

"الشمس تحت الغريال"



ARCHIVE

ترجمة عن الفرنسية لنور الحلاق

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

**وحدة الجاحظية للنصيف  
والطبع ساعدكم في جميع  
محالات عملكم الكتابي  
انصلوا بها**

**4 نهج بيشون هانف  
02.61.45.05 الجزائر**